Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

№ 8 (600)

16 ФЕВРАЛЯ 1934

ЦЕНА 20 к.

ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

ВНИМАНИЕ КИНОАКТЕРУ!

Новый тематплан делали сценаристы, драматурги, писатели.

Производственная реализация его на пленке была заранее рассчитана на определенных режиссеров — постановщиков.

Каждая тема, либретто, сценарий строились в соответствии с творческими установками режиссера, с масштабами и характером его дарования, наконец с производственными возможностями фабрики.

Менее всего учитывались при этом актерские кадры. И это—весьма существенное упущение. Значительность роли актера в процессе создания фильмы казалось бы не нуждается в доказательстве. Однако в практике кинопроизводства киноактеру до сих пор уделяется недопустимо мало внимания. Штатные актеры фабрик часто влачат полубеспризорное существование. Их используют от случая к случаю, забывая об актере с той минуты, когда кончается с'емка. Актеры теряют квалификацию, уходят из кино в театр, на эстраду, а иногда просто меняют профессию.

Никакого плана использования актеров у фабрики обычно нет. Кинопроизводство (особенно в части звуковой фильмы) культивирует «гастролерство», т. е. приглашение театральных актеров, которые, обычно снимаются с кино в порядке «сверхурочной» работы, ломая календарные сроки постановки, вздувая сметы и дезорганизуя производственную дисциплину.

Крупнейшие мастера сцены бесспорно должны быть и будут привлечены к работе в кино. Такое содружество уже не раз себя полностью оправдало. Но это вовсе не обозначает, что вопрос о кинематографическом актере снят с повестки дня кинопроизводства.

Киноактер нужен. Его должно создавать, воспитывать и обогащать творчески, включая в постановочную группу, как полноправного участника творческого процесса.

Тематический план только тогда сможет превратиться в план производственный, если актер войдет в об'екты планирования как существенный и необходимый элемент.

А для этого нужны устойчивые кадры киноактеров, целиком отдающих себя кинематографии и по своей квалификации отвечающих требованиям растущего с каждым днем кинематографического искусства.

60 ЛЕТ В. Э. Мейерхольда

10 февраля исполнилось 60 лет со дня рождения Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

В. Э. Мейерхольд — один из крупнейших представителей дореволюционной художественной интеллигенции. С первых же дней Октября он безоговорочно перешел на сторону пролетарской революции. Вождь и теоретик «театрального Октября» неутомимо и настойчиво искал Мейерхольд новые художественные формы, приближая театр к социалистическому строительству.

Творчество Мейерхольда оказало и оказывает огромное влияние на смежные области культурной работы. В частности, огромно влияние работ Мейерхольда и на кино. Недаром С. М. Эйзенштейн многому учился у Мейерхольда. Сильно сказывается влияние Мейерхольда и на работах многих мастеров советской кинематографии.

В. Э. принимал и непосредственное участие в работе кино. Так, еще до революции (в 1912—1913 г.) он снимался в картине **«Портрет Дориана Грея»**. Исполнял Мейерхольд и одну из главных ролей в фильме **«Белый орел»** (Межрабпомфильм). Кроме того, В. Э. должен был ставить в Межрабпомфильм картину **«Евгений Базаров»** и уже приступил к работе над сценарием, но эта постановка не была осуществлена.

Вс. Мейерхольд

Шестидесятилетний Мейерхольд полон энергии и творческих исканий. И его работа дает еще много ценного для всех областей советского искусства.

АКТЕРЫ БЕЗ РОЛЕЙ

МЕЖРАБПОМФИЛЬМ

Использование актеров театра — плохой путь для разрешения проблемы киноактеров. Этот путь ведет к постоянным производственным затруднениям, удорожает стоимость картин, лишает кинопроизведение его кинематографического существа.

На эту тему писались призывающие и мобилизующие статьи, спускались директивы, отдавались распоряжения, собирались актерские совещания, долженствующие определить место киноактеров в производстве. И все же практически ничего не сделали для подготовки квалифицированных актерских кадров.

Так же, как и в прошлые годы, актеры готовятся в ГИК, затем попадают на производство. При этом общественность и печать неизменно «сигнализируют», что «молодняк не продвигают», а через некоторое время «молодняк» занимает свое «место» в производстве, его затягивает стоячее болото актерского стола, где годами может спокойно лежать фотография с удостоверяющей ее анкетой.

Одним из методов борьбы за «молодняк» было обличение режиссеров в нежелании работать с киноактерами, в «театромании». В результате режиссеры стали скрывать свои симпатии к театральным актерам. Теперь, начиная фильму, режиссер честно обращается в актерский стол, просматривает штаты актеров и, быстренько покончив с этой процедурой, обращается к театральным актерам.

Но предположим на минутку, что режиссеры действительно хотят работать с актерами-кинематографистами. Возможно ли это осуществить?

Возьмем для примера фабрику Межрабпомфильм. В штате Межрабпомфильм 37 актеров. В производстве Межрабпомфильм одновременно находятся десять фильм. Учтем, что некоторые из них — в подготовительном периоде, некоторые — в монтажном. Все же одновременно нуждаются в актерах пять фильм. И вот пять режиссеров одновременно просят актеров для пяти фильм. Маленький арифметический экзерсис — и каждый режиссер получает по семь актеров, и только «ведущему» достается девять.

Режиссер в справедливом недоумении: ему нужна «молоденькая, полная свежего обаяния комсомолка», а ему подсовывают «старуху-бытовичку». Но что же делать? Комсомолки, ударницы или колхозницы — нет «в штате».

Как должен был поступить режиссер Столпер, у которого в фильме «Медь» заняты: Ливанов, Максим Штраух, Тихонравов, Кара-Дмитриев, Марецкая, Светлов, Галицина, Станицын, Абрикосов, Ценин. У перечисленных и еще у двух штатных актеров — Уральского и Глазовой — большие ответственные роли. Возможно ли удовлетворить эту потребность фабричным штатом? Совершенно невозможно.

Штат фабрики — небольшая группочка актеров, в которую входят: молодые актеры, еще не имеющие нужной актерской культуры и даже грамотности, актеры, участвующие в эпизодах и, наконец, так называемые ведущие актеры, зарекомендованные кинематографисты, стяжавшие славу в немом кино. Кстати говоря, еще с тех пор, несмотря на наступление эры звукового кино, штаты не пересматривались и «озвучанием» немых актеров никто не занимался.

Как же были воспитаны старые киноактеры, откуда они взялись? Они группировались вокруг мастеров кинематографии, работали с ними, впитывали их культуру. Это «былое» должно быть возвращено к нашей жизни. Больше не может продолжаться безактерское существование. Кинематография не может расти, опираясь на театральных актеров.

Создание актерских групп при режиссерах — наиболее правильный путь. С этим согласны режиссеры. Но до сих пор это и остается только «принципиальным согласием». Происходит это потому, что никто серьезно не спрашивает мнения режиссера. В кинопроизводстве нет людей, нет организации, которые серьезно занимались бы подготовкой квалифицированных актеров.

Отсутствие актеров весьма ощутительно мешает работе кинопроизводства. Актеры набираются в самых разнообразных местах. Из различных московских театров собрал режиссер Столпер актеров для фильмы «Медь»; из ленинградских театров привез режиссер Андриевский актеров для своего «Рура»; режиссеру Савченко пришлось «выдвинуть в актрисы» двух хористок для фильмы «Гармонь». Подобные примеры можно умножить.

Ясно одно. Пора проблему киноактера решать практически. Нужно заботливо и серьезно заняться созданием квалифицированных кадров киноактеров. Многое зависит от режиссеров-постановщиков. Постоянная педагогическо-производственная работа режиссеров с актерами — это единственное правильное решение.

Г. АЛИНА

МОСКОВСКИЙ КОМБИНАТ

Зритель знает и любит актеров кино. Кому не знакомы имена Чаплина, Вернера Краусса, Полла Негри и др. Зритель охотно идет смотреть фильмы с их участием.

Но зритель почти не знает и потому не научился любить актеров советской кинематографии.

Происходит это потому, что киноактера почти не знают и не научились любить на кинопроизводстве. Киноактеры есть. Среди них есть высококвалифицированные. Но они не окружены на производстве внимательной, заботливой атмосферой. Они мало снимаются и потому не растут. Они не привлекаются вплотную к творческому процессу создания фильмы. Они существуют на правах пасынков.

Вот Московский кинокомбинат. В его штатах — 30 киноактеров. Из них по оценке актерского стола 12 могут вести большие, ответственные роли, 5—ведущих, которые могут вести главные роли фильм. Из 30 штатных актеров Московского кинокомбината в 1933 г. только 8 снимались в более или менее крупных ролях. Остальные—либо использовались в незначительных эпизодах, либо не снимались вовсе. Все их обязанности заключались в получении зарплаты. Руководство вспоминало об актерах только при очередном сокращении штатов. В то же время, по мнению актерского стола, на ряд ролей, которые с успехом могли бы быть переданы штатным актерам, приглашались люди со стороны. Приглашались со стороны даже на эпизоды, причем среди штатных актеров имелись люди, более подходящие на эти роли и по типажу и по квалификации. Некоторые штатные актеры за весь 1933 г. были заняты с'емкой по 6—8 дней. Снимались в «проходах», по 1—2 дня для разных фильм.

В последнее время о роли актера в кино заговорили снова и серьезно. Кое-что уже сделано. На Московском кинокомбинате отдан приказ об обязательной проработке актерами идущих в производство сценариев. При ГУКФ создана комиссия по планированию актерских кадров. Но это — начало, это мероприятия, идущие сверху. Нужна встречная волна мероприятий снизу. Нужно вдумчивое и серьезное отношение к актеру со стороны всего творческого состава с'емочных групп и в первую очередь режиссера.

Пока на Московском кинокомбинате в этом направлении не делается почти ничего. Проведена только актерская чистка сценария «Стяжатели» Медведкина. Никаких заявок от режиссеров на использование штатных актеров в постановках 1934 г. в актерский стол не поступало. Зав. актерским столом т. Зильберт мало надеется на то, что режиссеры используют наличный актерский состав фабрики в той мере, в какой это следовало бы. По опыту прошлого она думает, что к читке сценариев актерским цехом у режиссеров уже будут подобраны исполнители основных ролей... со стороны.

Недооценку значения киноактера характеризует и то, что ни у одного из режиссеров, ставящих фильмы в 1934 г., нет еще даже предварительных наметок о том, каких актеров они намерены занять. Нет этих наметок даже у режиссеров, вступивших в подготовительный период.

Реж. Райзман («Окрыленные люди») еще не наметил актеров для своей будущей фильмы. Намерен попробовать нескольких штатных актеров фабрики.

Реж. А. Роом («Преступники») еще не думал об актерском составе.

Режиссеры Журавлев («Космический рейс»), Рошаль («Твердой поступью») тоже не наметили актеров, но намерены попробовать штатных актеров фабрики. Словом, группы, которая наметила бы уже актерский состав на фабрике, нет. Операторы же для всех этих фильм уже намечены и утверждены.

Сдвигов не заметно. А они очень необходимы. Слишком важна и ответственна роль актера в фильме, чтобы можно было так небрежно к нему относиться. Работники кинопроизводства от руководства до с'емочных групп должны сейчас же всерьез и по-настоящему взяться за решение проблемы актера. Не только об использовании штатных актеров фабрик, а о воспитании киноактера вообще.

Советский киноактер должен получить настоящую роль.

Мих. Б.

КИНО—В ЕСЕННЕЙ ПОСЕВНОЙ

500 НОВЫХ КОПИЙ

На южных окраинах Советского союза уже начинаются весенние полевые работы. Перед кино в эту весну стоит особенно почетная задача—содействовать быстрейшему и лучшему проведению весенней посевной кампании, содействовать, чтобы колхозы стали большевистскими, а колхозники зажиточными.

Киноорганизации, учитывая эти задачи, уже начинают работу по подготовке к обслуживанию весенней посевной кампании. Трест Росснабфильм, занимающийся снабжением киносети стационарной и передвижной фильмами, взял на себя ряд обязательств по обслуживанию весенней посевной.

Росснабфильм обязался разослать своим местным конторам не позже 15 февраля список фильм, рекомендованных ГРК к весенней посевной кампании.

К 1 марта трест обязался учесть фонд фильм для деревни и произвести на основе учета переброску фильм из районов позднего сева в районы раннего сева.

Росснабфильм берется за время весенней посевной направить на деревенский экран не менее 500 новых копий фильм нового выпуска и прежних выпусков. К каждой копии будет приложено от 5 до 10 экземпляров методических разработок (либретто).

Об'явлен конкурс на лучшую областную краевую контору по обслуживанию весенней посевной.

Обязавшись все это выполнить, трест Росснабфильм вызвал на социалистическое соревнование Украинфильм и арбитром соревнования просит быть ЦК союза рабис, ЦК союза рабочих Украины и газету «Кино».

К.

Примечание. Редакция газеты «Кино» обращается к областным и краевым конторам по снабжению фильмами в РСФСР и на Украине и просит сообщать о ходе обслуживания весенней посевной кампании.

ДОМ КИНО

Состоялось совещание временного совета Дома кино по вопросам открытия и организации Дома.

Выбран Совет Дома кино в составе: Довженко, Пудовкина, Эйзенштейна, Гиндина, Разумного, Тиссе, Александрова, Пырьева, Шуб, Мачерета, Райзмана, Кауфмана, Медведкина, Бердакина, Бабицкого, Юкова, Лебедева, Ник. Голдовского, Гринберга, Даревского, Ковригина.

Председателем Совета избран т. Довженко, заместителем по культурно массовой работе — т. Юков, заместителем по административно-хозяйственной работе — т. Александров. Вопросы приема в члены Дома поручены режиссеру Медведкину. Кроме того, в члены президиума Совета вошли Гринберг (ЦК рабис), Ковригин (актер), Гиндин (оператор), Разумный (режиссер) и Юровицкий (хозяйственник).

Директором Дома кино назначен т. Юровицкий.

О перестройке Дома информировал совещание т. Плетнев.

Начинать работу Дома кино придется пока в первом этаже. С лета начнется надстройка и перепланирование всего Дома. Для организации работы клуба надо не менее 500 тыс. руб. Исходя из этого, решено ½ помещения занять под кинотеатр человек на 750—1000, эксплоатация которого и даст необходимые средства.

К октябрьским торжествам будут закончены все 4 этажа, и с зимы клуб будет располагать уже всем помещением. Прежде чем приступить к проектированию, необходимо учесть все пожелания творческих работников. Все должно быть максимально удобно, просто сделано, со вкусом. Для руководства этой работой выбрана комиссия в составе Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, Ковригина и Тиссе.

Казалось бы, что каждый член АРРК может быть членом аррковского клуба.

Однако т. Пудовкин резонно заявляет, что членские дела АРРК в таком состоянии, что в Дом кино надо принимать заново и с большим отбором.

Чтобы обеспечить высокий уровень работы Дома кино, чтобы его сделать подлинным центром общественной жизни киноработников, надо тщательно провести прием в члены Дома. Надо персонально рассматривать каждое заявление вне зависимости от того, над художественной или хроникальной фильмой работает поступающий.

Совещание обсудило вопрос об открытии Дома. Было много интересных предложений и заявок. Но нет единого плана, чувствуется неопытность в организации подобных вещей, нет актива, которому можно поручить реализацию всех этих предложений. Выбраны комиссии, состоящие преимущественно из одних и тех же людей, но персонально задания не распределены.

Работы очень много, надо приложить много труда и энергии, чтобы 5 марта отпраздновать пуск первой очереди Дома кино.

ТОНАШЕВА.

ПУСКАЮТСЯ В ПРОИЗВОДСТВО

1. «Юность Максима», авторы-режиссеры — Козинцев и Трауберг, производ. Ленинградской фабрики.

2. «Два товарища», сценарий — Каплера и Златогоровой, режиссер — Тимошенко.

3. Детский сценарий «На луну с пересадкой», автор — Пантелеев, режиссер — Лебедев.

4. «Стяжатели», автор-режиссер — А. Медведкин (Московская фабрика).

Грандиозные замыслы

Я прочитал сценарий А. А. Филимонова **«Космический рейс»** с большим интересом и удовлетворением. Моя научная консультация, научные труды и беседы с авторами о межпланетных путешествиях изложены автором сценария в живой и увлекательной форме художественного произведения.

Этот сценарий не является строго научным произведением. Да это и не нужно: излишняя перегруженность научными данными сделали бы его сухим и недоступным для зрителя, незнакомого с этим специальным вопросом. В таком же виде сценарий хорошо познакомит нашего советского зрителя, а особенно молодежь с начатками сегодняшних научных данных о звездоплавании. Он ставит вполне научный прогноз завтрашних достижений в этой области и обязательно возбудит интерес к изучению этого дела. Отдельные ошибки я исправлю с авторами в дальнейшей работе.

Считаю постановку такой фильмы в высшей степени желательной и современной и готов оказать дальнейшую поддержку. Пусть только кинофабрика поймет всю сложность и важность этой фильмы и создаст настоящие условия режиссеру ее В. Н. Журавлеву для создания произведения, достойного грандиозного замысла.

К. ЦИОЛКОВСКИЙ

КАЛУГА—ЛУНА

Тысячелетия и тысячи искалеченных человеческих тел лежат между низколобым пращуром, вперившим мечтательный взор в вольный полет птиц, и двадцатикилометровым взлетом трех советских смельчаков. Тысячелетия и тысячи жизней понадобились для того, чтобы на двадцать два километра растянуть неупругую нить, туго привязывающую человека к земле. В эти тысячелетия уложились робкие мечты, безумные попытки, суровые дерзания, неотступные поиски.

От легендарного Икара, испепеленного солнцем, тысячи дерзавших безумных мечтателей и трезвых предвосхитителей грядущих откровений доверчиво вверяли свое бескрылое тело паре крыльев из перьев, дерева, проволоки и воска.

Прыжок с вышки, с колокольни, с башни — и неумолимая рука земного притяжения хватала человеческое тело, доверившееся птичьим перьям, и изломанное и окровавленное, распластывала его у подножья вышки.

Художник и инженер, астроном и изобретатель, гениальный Леонардо первый отверг несовершенные птичьи крылья и провозгласил человеку: «Твой полет должен быть подобен полету летучей мыши». Гениальный живописец Леонардо да Винчи оставил миру первые наброски авиационного винта, идею парашюта и предложение производить летные опыты над водой.

Для кристаллизации бывает достаточно опустить один кристалл и встряхнуть перенасыщенный раствор. Иногда одного звена недостает в цепи накопления научного опыта, чтобы вся наука в целом сделала огромный скачок вперед.

Уровень научного накопления и технических знаний XX в. таков, что за крошечные тридцать лет, прошедшие с первого полета братьев Райт, авиация сделала в десятки раз больше, чем за долгие столетия, когда изнемогая билась человеческая мысль, заблудившаяся в неведении простейших законов механики.

Ослепительное подвижничество Икара стало будничной профессией. Воздух — это один из путей сообщения. Аэроплан — вид транспорта. На самолетах едят деловито спешащие люди. На самолетах в несколько часов доставляют с далекой окраины больного, нуждающегося в немедленной хирургической помощи.

Утопия стала бытом.

30 января 1934 г. весь мир, затаив дыхание, следил, как советский стратостат взмыл на двадцать два километра над землей. Как же можно не верить, что придет когда-нибудь завтра, когда человечество пробьет сегодняшний потолок мира и вернется за пределы земной атмосферы в космическое пространство?

О покорении космоса с цифрами и выкладками в руках мечтают ученые. Над затрепанными томами Уэльса и Жюль Верна о нем мечтают школьники.

Десять лет мечтает **В. Н. Журавлев** о путешествии страны кино в космическое пространство.

Вместо залистанных до дыр, научно устаревших, пропитанных мещанским сентиментализмом книг дать советским ребятам научно-фантастическую фильму о дерзаниях и взлетах советской науки, о ее борцах и завоевателях — советских ученых.

Заявка, поданная Журавлевым в прошлом году, на первых порах особого успеха не имела. Не слишком актуальной в ряду стоящих перед детским кино задач показалась такая тема. Понадобилось постановление ЦК ВЛКСМ о расширении тематики и жанров детской фильмы, об отведении законного места научной фантастике, чтобы этот замысел получил признание у тех, кто боялся испортить советских школьников слишком занимательным, слишком фантастическим, не непосредственно педагогическим зрелищем.

Итак, **«Космический рейс»**. Фильма о полете на луну. О нереализованной еще научной проблеме. Занимательная, захватывающая фильма. Фантастическая. Да, но заземленная в сегодняшний день науки. Не отвлеченная, бесформенная, расплывчатая фантазия, а фантазия — научный прогноз.

★

Тихая Калуга. Дом № 1 по ул. Циолковского. Скромный и незатейливый провинциальный кабинетик. В старинном потертом кресле седой, бородатый, юный и неукротимый **Константин Эдуардович Циолковский**. В нем ничего нет от казенного величия буржуазной официальной, бездушной науки. Он прост, доступен, подвижен, этот неутомимый популяризатор своих любимых идей. Он с легкостью вскакивает с кресла, чтобы найти нужный чертеж, бросить журнал. Затаив дыхание, слушает Циолковского группа, из которой каждый по возрасту мог бы быть его внуком. А из-за кресла выглядывают любопытные мордашки его настоящих внуков, пятилетних близнецов Жени и Леши, пробравшихся по случаю гостей в кабинет и влюбленно поедающих деда глазами.

О путешествии в космическое пространство, о космическом пейзаже, о климате луны Константин Эдуардович повествует без пафоса, спокойными, бытовыми интонациями. Точно и подробно описывает он, что будет происходить с реактивной ракетой в каждый момент ее космического путешествия, как будут себя чувствовать люди при изменении и усложнении законов тяготения.

Немногие знают, что к делу о покушении 1 марта была подшита докладная записка о проекте воздухоплавательного прибора бывшего студента Института инженеров сообщения Николая Кибальчича, пролежавшая в полицейском архиве свыше тридцати лет, извлеченная оттуда только после Октябрьской революции и опубликованная проф. Рыниным.

Кибальчича повесили, изобретение замариновали в полицейском архиве, но мысль задушить не сумели. В тихой Калуге уже трудился над развитием идей овладения третьим измерением местный учитель физики, математики и космографии.

Бюрократически чиновничьей, индустриально-отсталой России не нужны были открытия и изобретения, не имеющие немедленного и выгодного применения. Циолковский долгие десятки лет трудился без всякого отклика, без всякой поддержки.

В 1890 г. он отправил в Научно-техническое общество докладную записку «О металлическом управляемом аэростате на 200 чел.». У идеи управляемого аэростата нашлись страстные поклонники и страстные противники, но для книги Циолковского не нашлось издателя, он был вынужден издать ее за свой счет.

За восемь лет до первого полета братьев Райт в книге «Аэроплан, или птицеподобная (авиационная) летательная машина» Циолковский дал полное теоретическое обоснование полетов на аппарате тяжелее воздуха. И опять — никакого внимания.

Только в условиях культурного идиотизма царской России, в условиях всеобщего затхлого невежества могло получиться, что ученый, опередивший в целом ряде вопросов европейскую научную мысль, мог десятки лет работать без всякого резонанса. Поразительная убежденность, высокая идейность, редкое бескорыстие характеризуют деятельность и личность К. Э. Циолковского. Никакие трудности и лишения, ни непризнание, ни давление среды не могли заставить его бросить бесплодное в течение десятков лет изобретательство. Не получая ни материальной, ни моральной поддержки, он на свои учительские заработки издавал и распространял свои книги, делал опыты, изобретал.

Проф. К. Э. Циолковский дает консультацию режиссеру Журавлеву

К. Э. Циолковский первый в России еще в конце XIX в. с цифрами и выкладками в руках доказал полную теоретическую возможность полета в космос. Он вычислил и обосновал теорию реактивного ракетного двигателя, способного преодолеть земное притяжение, сопротивление атмосферы.

Овладев высотой в 22 километра, заплатив за это тремя прекрасными, нужными жизнями, СССР не перестает жадно стремиться ввысь, за пределы теплого атмосферного одеяла, окутывающего землю.

— Зачем, собственно, человечеству лететь в космическое пространство? Что это даст?

Константин Эдуардович прикрывает веками глаза, устремленные в любимую идею.

— Очень просто. Леша, дай-ка сюда голубенькую тетрадочку со стола... Так вот, в мире пропадает без пользы в два миллиарда раз больше солнечного тепла, чем использует земля. Чего же проще, как уловить и использовать эти неисчерпываемые питательные и энергетические ресурсы?..

Мощная фантазия ученого, уходящая корнями в жизнь, в точный учет возможностей науки, раздвигает тесные горизонты наших обычных представлений. Не в двух, а в трех измерениях должен свободно передвигаться человек. Константин Эдуардович рассказывает о грядущих завоеваниях человека в мировом пространстве, о колонизации астероидов, о разведении на них растительных поселений для уловления солнечной энергии. Не отвлеченны, не бесплотны мечты Циолковского. Их отличает всегда крепкая земная направленность, всегдашняя конечная устремленность к достижению наибольшего блага для наибольшего числа людей.

К. Э. Циолковскому выдалось редкое счастье дожить до ясной бодрой, трудоспособной старости, до признания и широкого распространения своих идей. Он окружен ратью единомышленников и последователей. Ведется практическая подготовка к постройке жесткого дирижабля. Его знают за границей. Ему пишут по адресу «Калуга, Циолковскому».

Поэтому он и ухватился с таким интересом за кино, к которому относился всегда с презрением, за демонстрацию нелепых и вздорных вымыслов. Возможность довести идею межпланетного полета до широчайших слоев зрителей, показалась ему необычайно привлекательной, он с готовностью согласился дать фильме научную консультацию.

— Конечно, — признается он в беседе с режиссером Журавлевым и сценаристом Филимоновым, — мне очень бы хотелось увидеть на экране чисто научную фильму. Но такая фильма была бы доступна только узкой аудитории специалистов. Зато фильме научно-фантастической обеспечена огромная массовая аудитория. Такая фильма даст очень интересное и полезное зрелище и, несомненно, остановит внимание зрителя на вопросе межпланетных сообщений. Мне ваш сценарий очень понравился. Он очень занимательный и в самой легкой форме преподносит серьезные, совершенно научные истины. Никаких научных ляпсусов я в нем не нашел. Думаю, что фильма будет иметь большой успех.

Поздно вечером группа уезжала, снабженная папкой собственноручных чертежей и эскизов Константина Эдуардовича и целым богатством его устных указаний и соображений, дающих богатейший материал для кинодраматурга и режиссера. Позади остается спокойный домик, в котором идет интенсивная работа мысли; старый ученый, старости которого может позавидовать иная молодость.

До новой встречи!

Е. КУЗНЕЦОВА.

„Стяжатели"

В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ

Есть два способа художественного раскрытия реальной действительности. Один из них — это лакировка жизни, когда завуалированная действительность выглядит красиво и как будто правдиво. Тогда у зрителя в результате применения этого способа воздействия пробуждается желание жить вот так, как живут герои этого мифического мира торжествующей добродетели. Тогда стерты острые углы и в сторону отведены бури социальных столкновений, тогда неудачи и счастье становятся якобы в зависимости от суб'ективных качеств каждого героя.

Но есть и другой метод раскрытия действительности. Это метод беспощадного, сурового раскрытия жизни во всех ее противоречиях, раскрытия с позиций исторической правдивости. Метод этот принадлежит нам, он становится единственным способом познания и изменения окружающей жизни. Немало славных побед принес он в ребяческий (в искусстве) период своего существования, бесчисленное количество побед еще предстоит нам впереди. К представителям второго способа мы сможем безоговорочно отнести одного из интереснейших мастеров советской кинематографии — **Александра Медведкина.**

«Появление всякого необыкновенного таланта, — пишет Белинский в одной из своих статей, — рождает в читающем и пишущем мире противоречия раздора. Если такой талант является в раннюю эпоху еще не установившейся литературы, он встречает, с одной стороны, восторженные клики, неумеренные хвалы, с другой, безусловное осуждение, безусловное отрицание».

Так случилось и с **Медведкиным.** При появлении первых фильм талантливого и оригинального мастера «читающий и пишущий мир», разделившись на два лагеря, облил Медведкина потоками «восторженных клик и неумеренных похвал», с одной стороны, и безусловного осуждения с другой.

Новая сценарная работа **Медведкина «Стяжатели»** как будто бы доказывает, что А. Медведкин, взяв от критики положительное, не сдал принципиальных своих позиций, углубил свои основные, ему присущие, положительные качества и остался **Медведкиным,** острым и глубоко проникновенным художником нашей эпохи.

Когда читаешь «Стяжатели», то забываешь о времени, стираются грани лет и кажется, что уже сотни лет жил медведкинский серый, латаный **Хмырь,** жил болотной жизнью обнищалого бедняка, сотни лет тянулся к зажиточной жизни, мечтая о фокиных варениках. Блестяще разработанная первая половина сценария являет собой вполне законченный образ ушедшей в вечность старины, когда и умереть нельзя было без разрешения начальства. Предельной зрительной выразительности, эмоциональной насыщенности достигает Медведкин в таких сценах, как паника по случаю хмырева решения умереть, сцена паохоты и осыпания цветами Анны. С большим мастерством разработана сцена «Попика и старушки». Вся в целом первая половина сценария несет в себе основные задания сатиры разрушающей и задание это блестяще выполняет. И если по сравнению с первым вариантом последний в части колхозной стоит значительно выше, все же окончательной отделки и равноценности с первой частью по уровню мастерства она еще не имеет. Об этом больше всего говорить и надо.

Найден сочный эпизод с похищением амбара, с поджогом воза, остроумно снимается Фокой тракторист. Но все это стоит на уровне остроумного разрешения злободневных событий, а не социально обобщенной сатиры.

Вторая половина сценария избавилась от многих недостатков первого варианта, растянутого, наполненного просыпавшимся материалом. Все это сейчас более организованно, но нет еще емкости и предельности выражения первой половины, трактующей прошлое. Очень жаль, что выпал, например, эпизод с замечательным повтором, когда Анна снова посылала Хмыря искать счастья и он, уйдя, снова оказывался на мосту и встречал там красноармейца. Сейчас же надпись о 15 прошедших годах звучит как стандартная обычная надпись «прошло столько-то времени».

И если сегодняшний день в сценарии не идентичен показу вчерашнего, то главная причина в Хмыре, растерявшем за 15 лет свою целеустремленность.

Все дело в том, что Хмырь сегодняшнего дня стал существенно отличным от вчерашнего Хмыря.

Три части стремился Хмырь к «зажиточности», выбиваясь из сил, сколачивал свое хозяйство. Падал, поднимался с новым урожаем и снова валился, опутанный кулацкой паутиной — чернокнижной записью. Но дрался Хмырь за свое хозяйство. К нему он упорно стремился, и поэтому сразу неубедительной, снижающейся по схематизма становится роль Хмыря, начиная с эпизода, когда его ставят сторожем колхозного амбара. Замечательно, что **свой** поросенок и **свои** замки отвлекают внимание и встречают отчаянное сопротивление Хмыря. Но психологически неправильно, что Хмырь становится к амбару как голубой идеологически выдержанный персонаж, без капли раздумья перед необычным амбаром, где лежит и мое и не мое, а наше колхозное хозяйство. Здесь есть небольшая, незначительная, но принципиальная ошибка. Дальше же, догнав жуликов, Хмырь стал стаскивать разбросанное по дороге добро вместе с Анной в кучу и...

«Хмырь» даже расчувствовался, полез в карман, с трудом вытянул из него здоровенный замчище и, икнув угрюмым смешком, подал его Анне».

Надо так понимать, что Хмырь «переродился» и сдал позиции воинствующего единоличника.

Сцена весьма ответственная, но психологически никак не подготовленная.

Рассыпавшись на всеоб'емлющий показ всего, что было в колхозной практике за последние годы, от прятания зерна до «стригунов-парикмахеров», устремившись на захват всего этого материала и показ его в трех последних частях, **Медведкин** медленно, но верно теряет все начатое им напряжение, расхолаживает и заставляет просто не верить тому, что происходит. В первой половине буквально веришь, что одер сожрал полкрыши в один присест, но уже никак не веришь тому, что поросенок с'ел огурец и околел. Звучит это как аттракцион, как зубоскальство, а не художественный знак в условном плане построенного эпизода.

Не веришь также и десяти хмыревым трудодням. Они не вытекают из его деятельности. Он был активен. Ловил Фоку, его даже за это хвалили и лишь перед самым распределением трудодней Хмырь:

«сидит, как колдун... видимо, давно занятый этой работой... по-своему добывает себе пропитание».

Не убедительно, не ярко и так не похоже на **Медведкина,** что не веришь, что это написано автором первых трех частей.

Большому кораблю большое плавание **Медведкин** строит большой антистяжательский фрегат для большого, дальнего, в глубины пережитков старины, плавания. **Медведкин** не «при сем присутствующий» художник, он острый наблюдатель, в гуще действительности черпающий материал для своих фильм.

Отсюда и пространная и беспощадная критика. Пространная и беспощадная критика отнюдь не означает отрицания **«Стяжателей».** Они задуманы блестяще. **Медведкин** стреляет по правильной и нужной цели. Эта фильма перерастает из колхозной и бьет подчас по собственническим и стяжательским тенденциям многих и многих людей нашей страны. Но чтобы действительно стать документом эпохи (а к тому есть все данные), надо серьезно доработать вторую половину, дотянуть ее до уровня первой и создать единую линию роста и развития Хмыря. Тогда можно будет требовать у Медведкина-режиссера выпуска этапного сатирического полотна.

В. ЖУРАВЛЕВ

Эскиз художника Каплуновского декорации Белого зала для картины «Живой бог». Реж. Вернер. Производство Таджикфильм.

„ЖИВОЙ БОГ"

«Таджикфильм» ставит фильму **«Живой бог»** по сценарию С. А. **Ермолинского.** На основе подробного изучения материала фильма рассказывает о том, что в Индии, Египте, Афганистане, Персии и даже в Советском союзе—на Памире — до сих пор существует вера исмаилитов. В секте исмаилитов состоят тысячи людей самых разнообразных национальностей. Долгие годы из поколения в поколение поклоняются они исмаилитскому «живому богу» Агахану и приносят ему свою дань, так называемый **«зякет».** Каждый крестьянин обязан ежегодно отдать «живому богу» Агахану десятую часть своего урожая и скота. Если же у него нехватает хлеба или скота — Агахан уступчив — он принимает дань людьми. Таким образом попадает к Агахану девочка Назар-Вигим (играет национальная актриса-танцовщица **Розия Арсланова**). Она попадает к нему в рабство. Назар-Вигим вырастает в рабстве, и впоследствии Агахан делает ее своей женой.

Эта тема развертывается на фоне политической и религиозной деятельности Агахана. В свободное от своей «деятельности» время этот «бог» живет блестящей жизнью европейца. У него дома в Париже и Лондоне, у него поместья в лучших уголках Запада, он принят при дворе английского короля и помогает английскому правительству в проведении захватнической колониальной политики среди народов, слепо преданных Агахану.

О политической и божественной деятельности бога Агахана расскажет фильма «Живой бог». Группа (реж. — **Вернер** и **Васильев,** сореж. — **Ольга Третьякова,** опер.— **Венц**) с сентября 1933 г. работает над этой фильмой Полтора месяца группа снимала натуру на Памире и с апреля снова едет туда на три месяца снимать натуру с актерами. Сейчас группа в Москве на фабрике Межрабпомфильм снимает павильон. Пятнадцать грандиозных декораций строятся по эскизам худ. Каплуновского. Девять из них предполагают отснять до поездки на натуру.

ГРИГ.

„Петербургская ночь"

В ОПЕРАТОРСКОЙ ТРАКТОВКЕ

Оператор Дмитрий Фельдман, осуществлявший изобразительную трактовку фильмы «Петербургская ночь», нашел принципиально новый подход к проблеме выражения характера эпохи, избежав как репродуктивного примитивизма, так и эстетского любования поверхностной декоративностью. Фельдман пренебрег легким успехом декоративно-живописного кадра. Вдумчивая, углубленная работа над фильмой помогла оператору подняться в его композициях до высоты социального анализа материала сценария, и в этом громадное достоинство и победа мастерства Дмитрия Фельдмана. Многообразные приемы операторского искусства в сочетании с содержанием кадров создали тот единый живописный стиль, который отличает работу Фельдмана от многих попыток однородного направления. Этот живописный стиль, положенный в основу всей изобразительной трактовки фильмы «Петербургская ночь», не имеет ничего общего с поверхностным живописным оформлением, в конечном счете вырождающимся в эстетскую стилизацию и манерность.

В чем коренное отличие подлинной живописности как элемента стиля в операторском искусстве от «живописного» формалистического украшения кадра?

История развития изобразительных форм кинематографа почти с первых дней его зарождения обнаруживает параллельное движение двух стилевых начал, эволюция которых приводит нас к созданию линейного и живописного стиля современного операторского искусства.

Линейный, графический стиль, если рассматривать его отличие от живописного стиля только с точки зрения формальной, специфичен преобладанием в рисунке отчетливого, резко отделенного контура изображения. Освещение строится, главным образом, на передаче скупой тональной гаммы, с интенсивно насыщенными тонами черного и белого. Полутон в его пластических оттенках и многочисленных градациях не играет решающей роли для выразительной передачи характера изображения.

Живописный стиль, напротив того, отличается мягким расплывчатым контуром, смягченным оптическим рисунком кадра и преимущественной ориентировкой на полутон, который служит основным средством построения изображения.

Если в первом случае мы имеем дело с движением линии как главенствующим об'ектом визуального восприятия, то живописный стиль оперирует тональной массой, световым пятном, воспринимаемым более обобщенно, нежели чистый линейный контур. В буржуазной кинематографии развитие живописного стиля операторского искусства не пошло дальше импрессионистических упражнений немецких операторов. У Фельдмана живописность играет

ВПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ

иную роль, ибо она воспринята отнюдь не как формальный прием.

Указанными формальными признаками еще далеко не исчерпывается принципиальное отличие линейной трактовки кадра от живописной. Законченный стиль в операторской работе не может быть характеризован единичным использованием того или иного приема импрессионистической светописи, которая может для нас служить лишь техническим наследством. Простое наличие света и тени, замена линейного контура тональным пятном или смягчение оптического рисунка изображения еще далеко не определяют стиля в операторском искусстве.

В зависимости от тематики и жанра картины оператор вправе строить свою работу либо на возможностях линейной, графической передачи об'екта, либо средствами живописной композиции. Учитывая тематическое задание сценария «Петербургская ночь» и специфический характер этой фильмы, не лишенной элементов романтики, Фельдман избрал живописную трактовку и в этом смысле на наш взгляд не совершил ошибки. Сценарий и режиссерское разрешение фильмы «Петербургская ночь» отнюдь не дают основания оператору переносить центр тяжести композиции на динамику внутрикадрового действия, ибо развитие сюжета в фильме идет косвенными параллельными путями, нередко полностью переходя на материал фона или звуковой реплики. Активное начало, определяющее действие основного героя, подчас совершенно заслоняется деталировкой и обыгрыванием второстепенных положений. Между тем линейная, графическая передача об'екта всегда направляет восприятие на активный момент композиционной динамики. Очевидно, единственным правильным решением задачи для Фельдмана было использование возможности живописной композиции, располагающей к обобщенному восприятию действенно-статических кадров и тем самым не расшифровывающей известной пассивности режиссерской трактовки.

Четкий, графический рисунок об'екта Фельдман заменяет пластическим тональным контуром, без резкой деталировки и фактурного акцента. Замена отчетливой линейность смягченной живописностью. Фельдман достигает прежде всего целостности восприятия основного зрительного образа кадра в связи с его непосредственным окружением. Для Фельдмана окружение об'екта в кадре перестает быть простым материальным фоном, служащим лишь пространственными границами действия. Не изолируя основной об'ект резкими ли-

Д. Фельдман

нейными очертаниями, Фельдман вводит материальный фон как неотделимый элемент восприятия, принимающий на себя часть смысловой нагрузки кадров. Именно таким воздействующим элементом восприятия служит для Фельдмана фактура обстановки, декорации, натуры, — словом, все то, что помогает зрителю ориентироваться в бытовой, а вместе с тем и социальной характеристике художественных образов фильмы. Смягчение краевых поверхностей изображения служит для Фельдмана отнюдь не приемом чистой эстетизации или примитивной акцентировки на главном об'екте, а средством преодоления рамок кадра, ибо композиционно ряд кадров построен таким образом, что содержание воспринимается не только в непосредственно переданных деталях, но и за видимыми пределами кадра.

Совершенно исключительного внимания заслуживает работа Фельдмана в области изобразительной характеристики основных персонажей фильмы. Здесь Фельдману удалось нащупать верный путь к разрешению проблемы выразительного построения крупного плана, проблемы, совершенно забытой и выпадающей в теоретических дискуссиях вокруг каждой новой картины. А между тем вопрос этот чрезвычайно интересен не только с точки зрения выразительных возможностей операторского искусства.

Кинематограф никогда не владел настоящей культурой художественного портрета. Даже в той мере, в какой ею владела фотография. Блестящая эпоха Давида Хилла и Даггера, достигших высокого совершенства именно в создании фотографического художественного портрета, прошла совершенно бесследно для кинематографа, ибо кино получило свое фотографическое наследство отнюдь не из рук этих пионеров подлинной художественной светописи, а через многочисленные передаточные инстанции бульварной иллюстрированной прессы конца XIX в.

Оператор Фельдман правильно понял и оценил сущность основного качества художественного наследия эпохи даггеротипии. Это качество заключается в том, что художники светописи стремились прежде всего познать и выразить характер человека, не искажая его искусственной и фальшивой позировкой. Фельдман пошел по правильному пути критического восприятия и использования этого наследства, одержав громадную победу над установившимися штампами с'емки **«говорящего крупного плана».** Нельзя обойти молчанием тот факт, что вместе с внедрением в практику звукового кино в операторском искусстве появился и своеобразный композиционный «закон», заставляющий оператора ставить крупный план синхронно снимаемого актера в некие условия **«наилучшей видимости».** Между тем это чисто техническое условие «наилучшей видимости» сплошь и рядом не совпадает с условием наиболее выразительной передачи характера и типичности образа актера. Пренебрегая этим техническим законом, Фельдман проделал углубленную работу над выявлением характерности поворота, ракурса и фактуры, и в результате мы видим в картине подлинные художественные кинопортреты эпохи, снятые с исключительным мастерством и творческим чутьем.

Из пейзажных построений, играющих значительную роль в общем контексте фильмы, следует отметить реалистическую трактовку белых ночей, где Фельдман обошелся без механического копирования имеющихся в живописи и графике композиционных образцов. Нет никакого сомнения в том, что использование односюжетной графики хотя бы Добужинского представляло бы громадный соблазн для оператора. Но именно потому, что графическая трактовка Добужинского была бы самодовлеющей по своему характеру в общем живописном стиле фильмы, Фельдман предпочел избрать самостоятельный путь. Перенеся центр композиции на выявление фактурных особенностей ночного Петербурга, Фельдман придал этим пейзажам реалистическую убедительность, не впадая в натурализм подчеркнутых деталей решеток и мостов Екатерининского канала, ставших уже кинематографической традицией для исторических фильм.

Размеры краткой газетной статьи не позволяют остановиться на детальном обзоре картины. Между тем работа Фельдмана сама по себе настолько значительна, что, несомненно, заслуживает внимательного анализа. Дмитрий Фельдман — выдающийся и законченный мастер, развитие творческой индивидуальности которого зависит прежде всего от единства в установках с тем режиссером, с которым Фельдман будет вести свою следующую фильму.

В. НИЛЬСЕН

СУДЬБА ИВАНА

в поэзии Александра Довженко

ШТРИХИ БИОГРАФИИ

Только международный масштаб событий нашего века, изменивший облик мира за 30 лет, мог открыть, чем был и чем стал у нас крестьянин. Только когда партия, рабочий класс решили реально, в жизни ряд крестьянских исторических задач, только тогда созрела почва для художественно-прогрессивного освещения судьбы крестьянина.

Масштаб этих событий открывает многим глаза на завязь тех инстинктов, предчувствий, порывов, надежд крестьянства, какие разрешились и реализовались в жизни в процессе этих событий.

Так как до этих событий крестьянин жил судьбами чужих классов, то ему как в искусстве так и в жизни навязывали пути барски-непротивленческие, дворянски-либеральные, народнически-общинные, буржуазно-кулацкие пока большие события нашего века не вырвали его за предел деревенской околицы, не провели через огонь и стужи войны мировой и войны гражданской, через развернутое наступление социализма, не приобщили к международным судьбам пролетариев и не поставили дилеммы: либо с городским буржуа, либо с рабочим, либо с деревенским кулаком, либо с рабочим.

То, что было законспирировано, о чем нельзя было мечтать вслух, что казалось несбыточным, стало фактом в нашем Союзе; миллионный Иван нашел свою историческую судьбу, свое историческое счастье — стал соучастником рабочего на всех поприщах работы нового государства, в его судьбе нашел свою судьбу, в его счастье — свое счастье.

Мощные сигналы социалистического наступления бешено ускорили развитие крестьянина. Его перетянули на поля, уже по-иному организованные, принадлежащие не каждому в отдельности, а всем вместе. Его оторвали от масштабов двора, хаты, межи и сохи. Требуется ежедневная, ежечасная неминутная работа коллективного разума для решения совершенно по-новому тысячи практических задач в масштабе машинизированной деревни, района и области.

Эти большие масштабы родили и будут рождать неведомые доселе крестьянину потребности, следовательно, и более глубокие, всесторонние культурные, бытовые, умственные запросы.

На взрыв радищевского горя, на пушкинский страх перед бунтом бессмысленным, на каратаевского дурачка на сказки о крестьянине, как об Иванушке-дурачке, на изгнанники Герцена, утопии Чернышевского на вековую неустроенность крестьянина советская власть ответила коллективизацией разрубила гордиев узел, навсегда материально раскрепостила и духовно освободила крестьянина.

У поэта и художника в его отношении к действительности помимо всего прочего или, вернее, включая все прочее, создается душевный тон, духовная доминанта. Она решает все. Тон делает музыку.

Что же есть у нас? Что примечательного появилось в нашем искусстве? Что сказано значительного у истоков рождения человека будущего нашей деревни? Что освоено из сокровища поэтического наследия чувств и мыслей в его прошлом и какие свежие мысли и чувства открыты в его настоящем?

На первый взгляд покажется ересью утверждение, что вещее советское слово о нем сказано нашим кино. Покажется ересью утверждение, что один из даровитейших украинских поэтов Довженко, высоко поднявший наше киноискусство перед лицом всего мира, в своей поэме-прологе «Земля» сказал первое слово о будущей жизни деревни еще на пороге ее индустриализации.

Во весь поэтический голос он утвердил простую и прекрасную жизнь и борьбу, простую и прекрасную смерть молодого крестьянина-тракториста, создал пролог, запев к поэме о том, какое изобилие и плодородие может разбудить на своей земле человек новой деревни, получающий индустриальное оснащение из рук пролетариата.

Поэтический потенциал Александра Довженко велик. И не следует забывать, что это не потенциал отрицания, а потенциал утверждения, созидания, и что он подвержен тем же под'емам и спадам, какой сопровождал творческий потенциал колхозной нови. В поэтической живописи навсегда останется покой июльской ночной деревенской дороги, тишина садов украинских, изнемогающих от плодов, синие, голубые, диловые, лунные волны, занесенная в радости сильная рука молодого тракториста, первый удар каблуком сапога о покой пыльной дороги для неуемного танца в честь победы новых полей, облачка пыла, поднятого молодыми ногами тракториста, отплясывающего свою победу, вздрогнувшая морда лошади и... внезапная смерть в момент упоения счастьем, внезапная смерть от скрытого, но обреченного врага. Это же плод комбинаций и приемов, как утверждают формалистские, хотя уже достаточно зрелые мальчики. Это пульсация и биение отважного сердца молодой деревни у далеко не легкого и крутого порога социализма. Это можно было только подсмотреть общественным зрением, подслушать общественным ухом с той настороженностью и чутьем, с какой молодой отец подслушивает у молодой матери биение трепещущей под сердцем новой жизни.

В поэтической живописи о революции проснувшейся деревни эта сцена останется как «Майская ночь» о деревне, усыпленной дурманом, суеверием и религией.

В Довженко еще борются в этой поэме суб'ективные артистические капризы с глубоким общественным чутьем к земным и зреющим побегам нашего созидания. Естественны «пороки» в его первой поэме. Совершенно понятна и трагическая неудача во второй части этой поэмы в «Иване». Вся первоначальная растерянность незрелого, молодого колхозника перед лицом индустриально растущего рабочего города оказалась в искусственно надуманном разрешении задачи советской пролетаризации Ивана. Чтобы стать органическим продолжателем «Земли», нужно было развернуть дальнейший этап пролетаризации здесь же на земле, в колхозе, не на гигантской индустриальной стройке. Потому что в том и глубочайшая суть коллективизации, что уже в самом колхозе Иван вступает на путь советского пролетария. Здесь завязь его первоначального социального переоплощения. Перескочив через завязь, Довженко сразу хотел дать плод. В этом корень постигшей его неудачи. Нет, однако, никакого сомнения, что поэт возвратится к этой большой теме и разрешит ее в порядке жизненной последовательности с той же трезвой зрелостью, с какой она разрешалась и разрешается на всех больших этапах колхозного и индустриального строительства.

Почему же так любопытны и удачи, и ошибки Довженко? По многим причинам. Потому, во-первых, что еще очень и очень смутны были автору перспективы коллективизации; кстати, эта смутность, а главное, непонимание перспектив привели к заблуждениям такого даровитого коммуниста-художника, как Иван Катаев («Молоко»), не говоря уже о Федине и его «Трансвааале». Кулак еще был значительной силой в советской деревне, а Довженко уже утверждал неизбежную и безусловную победу коллективизации. Потому, во-вторых, что он взял обычный извечный деревенский круговорот жизни на земле — рождение, смерть, сон, пищу, работу — и с яркостью показал ее дедовское течение, сливаемое борьбой и работой советских внуков. Потому в-третьих — и что важнее всего, — что за вычетом артистических и национальных проказ (мы укажем о них ниже) вызвавших справедливые нарекания, и совершенно неуместных в поэме в первую голову открыл ту диалектику души, весь тот арсенал чувств и мыслей, по каким распознаешь сына нашего века, приверженца, соратника советской власти в искусстве, как распознаешь в молодом Киплинге дрессированного тигренка империализма, в зрелом Чехове — хирурга-гуманиста, врачующего интеллигенцию, в молодом Горьком — орленка рабочей революции.

Природа поэта так же полно выражена в его кинополотне, как и природа той жизни, какая вызвала рождение. Это полотно с благодарностью было ей возвращено.

Крестьянство тогда еще стояло на пороге «двойного бытия», особенно крестьянство украинское, в среде которого кулак еще проявлял много куража и живучести. Одной ногой оно стояло в нэпе, питавшем корни мелкособственнического существования, воскрешавшего иллюзии ветхозаветной деревни. Другой оно уже ступило на порог социалистической индустриализации.

Это «двойное бытие», этот разрыв и раскол сказались и на природе и на творчестве поэта. Он еще прощался с прошлым, но уже заглядывал в будущее.

Мы полнее осмыслим это признание их, если не оставим в тени родимых пятен национализма, какие сказались в характере самой живописи Александра Довженко.

В «Земле» Довженко еще не перешагнул через черту так называемой национальной живописи, через апологию украинского характера, через национальные самообольщения, которые более к лицу сладкоголосым певцам исконной ограниченной самобытности, чем поэту интернационального мира.

Эта односторонность сказалась в ряде мелочей — в любовании тем, как украинский крестьянин одевался, ел, говорил, пел, обращался с односельчанами, и, если хотите даже в пейзаже—в гиперболизированных арбузах и тыквах.

Эпическая замедленность кадров на этих моментах — формальный плод остатков живучей патриархальной сущности, из плена которой Довженко вырваться тогда еще не захотел.

Пиетет перед украинскими самобытными чертами сказался в том, что Довженко взял украинскую среду в ее незамутненном, чистом выражении чего в типичной советской деревне, перепаханной вдоль и поперек событиями нашего века, уже тогда не было и быть не могло в тех сгущенных дозах, в каких они даются поэтом.

Довженко воздал дань советскому времени тем, что только своего главного героя одел по-пролетарски. Все остальное—традиционно и воспето в библейских красках и тонах для вящшего преувеличения.

Александр Довженко

В узловых очагах, где решалась участь новой деревни, в очагах кардинальной перестройки все мнимые фетиши национальной самобытности, ее библейски освященные, а по сути затасканные «вечные» формы вывертывались советскими и пролетарскими ветрами.

Сюда, если не как правило, то как тенденция развития, уже тогда проник разнонациональный состав, особенно там, где было ядро, закваска, брожение глубочайших процессов пробуждения деревни.

На «неньке» Украине все же остается ударение, а не на «батюшке» СССР, не на связях и силах социалистического союза народов, на пролетарских силах сознательно зачинавших и сознательно пробуждавших процесс индустриализации.

Мы заговорили об этом только потому, что Довженко может уйти (и есть признаки, что он уходит) из плена национального живописания, из плена романтической хвалы, если не сказать больше, романтической влюбленности в фетиши самобытного украинского лика.

В «Ивене» есть внушительная картина, исполненная угасающего сожаления; уходит безвозвратно в прошлое вековая домотканная, доморощенная «ненька», в далеком поле, уменьшая и тая постепенно теряются и исчезают вдали землеробы в свитках, украинки, в расшитых сорочках и ярких спидницях, уходят с первобытными косами, поднятыми как вооружение допотопной деревни. Затихает последняя песня, идущая из глухих веков ее прошлого.

Картина эта свидетельствует о том, что поэт всерьез попрощался с романтизацией и апологией самобытности и после закономерной неудачи он столь же закономерно подымется на высоты пролетарской коллективизации. Только с вершины ее он даст достойную своего таланта критику всего реакционно злого ограниченно-темного, что тянуло украинского крестьянина впять на проселочные национально-кулацкие дороги, что мешало ему выйти на общую интернациональную дорогу, на столбовой генеральный путь социализма.

С. ПАКЕНТРЕЙГЕР

ОБСУЖДАЕМ НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

ГРОЗА

Воссоздавая на современной сцене Островского, советский театр заново прочитывает тексты пьес драматурга. Мейерхольд — «Лес», Таиров — «Грозу», Симонов — «Таланты и поклонники». Не только время, позволяющее в 30-х годах XX века иными глазами обозреть жизнь, схваченную в произведениях прошлого — иная сценическая форма, иные творческие устремления иного класса настоятельно требуют активного отношения к драматургическому материалу. Когда И. С. Тургенев сообщил о подготовленном для французского театра перевода «Грозы», Островский не счел возможным положиться на Дюрана, ограничившего свою задачу переводом. В ответном письме И. С. Тургеневу от 14 июня 1874 г. Островский обращает внимание на необходимость для французской сцены и французского театра соответственно переделать пьесу:

«Когда я писал «Грозу», я увлекся отделкой главных ролей и с непростительным легкомыслием отнесся к форме, да и признаться торопился, чтобы поспеть к бенефису покойного Васильева. Теперь я сумею сделать пьесу немного хуже французов и, если хотите, пришлю В[ам] оригинал «Грозы» переделанный для фр[анцузской] сцены».

Дело, конечно, не в «легкомысли формы». Дело — в 25-летии, которое отделяло Островского от момента написания им пьесы, и в требованиях театра иного типа, нежели русский театр того времени.

Не в оправданиях, следовательно, а в оценке нуждаются те попытки новой интерпретации Островского, какие имеют место в советском театре.

Тем более это относится к кино — другому виду искусства.

Когда в 1912 г. русское кино давало трехчастную «Грозу» с участием Пашенной, Васильева и Песецкого (с'емки производились в Ярославле), когда позже Сабинский также экранизировал «Грозу», когда дореволюционное кино осуществляло все десять постановок картин по Островскому, перед кино стояли задачи не больше, чем посильная копировка театра.

В другое время, на другом этапе развития киноискусства приступил к работе над Островским режиссер Ленинградской фабрики Петров. Он пытался максимально эмансипировать «Грозу» в кино от «Грозы» в смежных искусствах, он дал квалифицированную, впечатляющую картину, он заново прочитал тексты драматурга. Фильма «Гроза» дает обильный и значительный материал для размышлений, и картина, вероятно, получит немало откликов. Одной из тем для таких откликов могут служить литературно-сценарные детали, трактовка которых остается предметом дискуссии.

Спектакль «Гроза» режиссера Терешковича в Московском театакомбинате начинается с рассказа часовщика Кулигина в его каморке о нравах и быте города Каликова и его обитателей. Кулигина нет совсем в «Грозе» Петрова. Чем это об'яснить? Правда, Кулигин в плане драматическом — небольшая потеря для картины. На современном языке Кулигина могли бы назвать «публицистическим» привеском в пьесе, ролью, которая не сюжетна и может быть легко из'ята или развита. Режиссера Петрова, пытавшегося дать максимально сконцентрированный драматический стержень картины, вероятно, спугнула эта несюжетная фигура. Трудно, однако, согласиться с серьезностью этих вероятных опасений режиссера. При перестройке пьесы Кулигина можно было бы включить органически в ткань произведения хотя бы так, как это сделал Терешкович. Пьеса сохранила свою цельность, роль Кулигина не выпала.

Между тем Кулигин интересен тем, что он дает характеристику тех трещин, какие образовывались в тогдашней России. Кулигин предлагает установить громоотводы, часы и т. д. Дикой отвечает ему грубо и надменно: что хочу, то и делаю. В репликах Дикого явственно чувствуется его неуверенность, его стремление, как на это указывал Добролюбов в отношении Кабанихи, сохранить форму, чувствуя, что основы выскользают из под его ног. Когда Катерина об'ясняет, что она не может плакать и убиваться по поводу разлуки (хотя зритель видит, какая это для нее трагедия), Кабаниха рекомендует невестке хотя бы для формы это сделать. Она уже не в состоянии заботиться о сути, хватаясь, как утопающий за соломинку, за форму. Кабаниха неоднократно жалуется на распущенность, на то, что подлинный порядок существует лишь там, где есть старики, которые сдерживают разнуздавшуюся молодежь. Прет новая жизнь, которая заставляет Феклушу жаловаться на железные дороги, непризнанные стариками, но признаваемые народом. Такие «детали», такие реплики рассыпаны в пьесе десятками. Но они опущены в картине, опущены в такой фигуре, как Кулигин, который блистательно характеризует шаткость, казалось бы, всемогущего строя. Конечно, эти детали не составляют основного содержания вещи, но они создают фон, верную расцветку в пьесе.

Никто не станет утверждать, что Кулигин — это растущая «прогрессивная сила». Кулигин не только изображает перпетум мобиле, но он сам еще «перпетум мобиле». Его реформаторские устремления, не подготовленные ходом исторического развития, беспочвенны. Но те столкновения с окружающей средой, в которые приходит этот смешной мечтатель, много важнее других деталей, с такой тщательностью облюбованных в картине. Без Кулигина и этих деталей в картине утрачиваются некоторые освежающие черты.

«В «Грозе» есть даже что-то освежающее и ободряющее. Это «что-то» и есть, по нашему мнению, фон пьесы, обнаруживающий шаткость и близкий конец самодурства» («Луч света в темном царстве», стр. 383. Полн. собрание сочинений Добролюбова).

«Кабановы и Дикие хлопочут теперь о том, чтобы только продолжилась вера в их силу. Поправить свои дела они уже не рассчитывают, но они знают, что их своевольство еще будет иметь довольно простора до тех пор, пока все будут робеть перед ними; и вот почему они так упорны, так высокомерны, так грозны даже в последние минуты, которых уже немного осталось им, как они сами чувствуют» (380).

«Помимо их, не спросясь их, выросла другая жизнь, с другими началами и хоть далеко она еще и не видна хорошенько, но уже дает себя предчувствовать и посылает нехорошие видения темному произволу самодура» (Добролюбов).

«Нехорошие видения темному произволу самодура» ощущает зритель, но он мог бы это ощущать куда ярче, действенней, если бы Петров не обошел молчанием того, что настоятельно требовало включения в ткань фильмы. В дореформенную эпоху, в 1859 г., зоркость помогла Островскому заметить и зафиксировать то, что не замечали и даже не фиксировали очень многие представители его эпохи. Островский сумел рассмотреть на горизонте «темного царства» зловещие силуэты, несущие гибель «самодурству». Мы не можем, не имеем права не отдать должное блистательной проницательности художника, не можем, не имеем права оставить их без внимания. Или притупилась зоркость у наших художников? Во всяком случае с устранением Кулигина зритель не видит в фильме лица, которое не принадлежало бы Кабановым, которое могло бы вызвать симпатии.

В этом свете блестящая сработанность Петровым Кудряша и Варвары приобретает свой смысл. Конечно, Кудряш — купчина и Варвара далеко не ушли от окружающих — говорит своей фильмой Петров. Но они, особенно Варвара, выключили из сознания мерзость и отвратительность Диких и Кабаних и, как видите, житейски неплохо строят свою жизнь. И в самом деле, озорство, удаль, брызжущая жизнерадостность Варвары и Кудряша никак не могут вызвать отрицательного к ним отношения со стороны зрителя. Возможно, умозрительно это отношение и может как-то возникнуть, но ведь фильма воздействует чувственно — непосредственно музыкой, словом, зрительным образом. Сцены свидания даны так ярко, что не могут не запечатлеться больше всего в памяти. Между тем и Кудряш и Варвара — это завтрашние Дикие и Кабанихи. Это новое, поверхностно модернизированное поколение «самодурства». Это социальная опора класса, который сегодня еще живуч, но завтра будет потрясен до самых основ. Лишенные наиболее диких, бросающихся в глаза черт Кабаних и Диких, Кудряш и Варвара, быть может, более опасны, чем их отцы. Неприязнь и отвращение должна была вызвать Варвара, циничный и уродливый представитель своего социального «ряда». Текст пьесы, неопровержимо показывает, а практика постановки «Грозы» в театре — подтверждает, что так и только так понимал эти свои персонажи Островский. Проницательность и на этот раз не изменила драматургу. Неужели же у наших художников притупилась зоркость и чутье подлинной действительности и правильного толкования художественного произведения? Страшный и подавляющий всероссийский город Калинов сумел показать Островский с пристальностью художника, которая преодолевала ограниченность, свойственную его классу. Перед нами проходят: Кабанихи и Дикие — патриархи своего царства: Кулигины — какие-то вывихнутые «левши» и пока еще бесплодные мечтатели; Варвара и Кудряш — будущие Кабанихи и Дикие; Феклуши, ропщущие на нарождающееся новое.

Живой организм!

Петров, как видим, несколько упростил и нивеллировал блестящий рисунок драматурга. Кулигин исчез: Варваре и Кудряшу приданы иные, ослабляющие их подлинную характеристику, акценты: исключительно важные детали характеристики Дикого и Кабанихи устранены.

Центр тяжести переместился на Катерину. Тихон (у Островского он — жертва Кабанихи), Катерина — главные персонажи пьесы — трактуются Петровым в правильном направлении. Правда, возможно, что в результате иной трактовки остальных действующих лиц картины, соотношение Катерина — «темное царство» было бы несколько иным и более верным.

Как дана Катерина? Исключительно сильная игра Тарасовой заставляет в первый момент забывать об отдельных недостатках в трактовке этого образа. Однако они есть. Нам чуждо реакционно-восторженное понимание Катерины, выраженное в письме В. Боткина Островскому от 16 марта 1860 г. (см. «Письма Островскому», издание «Академия»): «Из таких Катерин при других условиях и другой обстановке выходят святые Терезы и поят мир своей религиозно страстной поэзией».

Но мы и не считаем Катерину сильной, способной противостоять окружающему личностью. Жизнь сделала Катерину непримиримым противником Кабанихи. Религиозно воспитанная Катерина не столько боялась «греха», сколько давившей ее системы, против конкретных проявлений которой взбунтовалась ее порывистая воля.

В постановке Терешковича гроза разражается в тот момент, когда Кулигин в лабазе у Савела Прокофьевича говорит с ним о громоотводах. Соответственную сцену из пьесы Петров переносит в картину неприкосновенной. Больше того, вторая сцена — признание — в фильме мотивируется влиянием поразившего Катерину церковного образа (характерно, что Петров понял отрицательное направление этой сцены и кое-что изменил к лучшему в картине по сравнению со сценарием). Таким образом, страх перед «грехом» сделался ведущим моментом характеристики Катерины, в разговоре с Кабанихой за столом Петровым выброшена последняя реплика Катерины, реплика, достаточно энергичная, чтобы на нее не обратить внимание.

Возможно, что Терешкович несколько упрощенно дал упомянутую сцену с грозой. Но устранение акцента на религиозность Катерины, конечно, правильно. В заслугу Петрову должна быть поставлена правильность стилевой характеристики образа Катерины. Если сцены из купеческого быта даны натуралистически и в лоб, если Кудряш и Варвара окрашены комедийными токами и некоторой лиричностью, правда, не лишенной иронии, то Катерина дается в плане реалистического раскрытия ее психологических особенностей и переживаний. Картина, однако, в целом не обладает единством стиля.

«Гроза» — культурная, квалифицированная фильма, которая у зрителя вызовет интерес, пытливость, а у деятелей театра — уважение к искусству кино, способному давать такие произведения.

Но в освоении классического наследия нам нужно впредь итти смелее и тверже, выше подымая самостоятельность кинематографического искусства. И — это не парадокс — нам не мешает поучиться всерьез у театра, быть может, у театра Симонова, на его постановке «Таланты и поклонники».

И. ВАЙСФЕЛЬД

Из фильмы «Королевские матросы». Засл. арт. республики Журавленко в роли боцмана

Королевские матросы

Новая работа режиссера **Брауна** (Ленинградская фабрика) **«Королевские матросы»** ставит целью показать советскому зрителю часть революционного брожения, охватившего за последние годы под влиянием кризиса и безработицы Британскую империю. Материалом для фильмы послужили волнения английского флота, этой цитадели британского империализма, до сих пор тщательно охраняемой от всего находящегося вне ее и более всего от «дуновения береговых ветров» вопреки мнению моряков, что «ветер с моря для кораблей опасен».

Задача, поставленная режиссером Брауном и сценаристом Борисом Липатовым, трудна и изобилует рядом подводных рифов.

Монопольное промышленное и колониальное положение Англии создало тот тип англичанина (не только филистера), который верил и пока еще верит, что он представитель более высокого типа человечества, чем всякий другой человек, что Англия обладает непревзойденной никем способностью осуществить любую задачу, какую бы она себе ни поставила, что Англия — это «величайшее, мировое агентство добра», как это утверждал в свое время прожженный империалист лорд Розбери.

Английские филистеры, беспартийные и социал-демократические мещане, современные Пиквики переняли от своей буржуазии высокомерное отношение ко всему миру. Но могущество «владычицы морей» пошатнулось, ясные горизонты затянуты зловещими тучами, сквозь которые прорываются молнии грядущей грозы социалистической революции.

То там, то сям трещит «коронованная республика». Если студенты наиболее консервативных аристократических университетов Англии — Оксфорда и Кембриджа — выносят антивоенные резолюции, к ужасу буржуазии, то что говорить об угнетенных рабочих массах и обнищавшей мелкой буржуазии!

Работающему над английским материалом все это нужно иметь в виду и строго следить за собой, чтобы не прикрыть видимость, внешнее, форму за сущность, за действительное реальное содержание.

Как же справились авторы с поставленной задачей показать начало революционного брожения в Британском военном флоте?

Фильма имеет две совершенно самостоятельные линии развития: 1) **судьба Кларенса Смита** и его привязанность к Молли и 2) волнение в английском военном флоте, вызванное снижением жалования. Обе эти линии связаны между собой только монтажно и смело могли бы быть раз'единены без особого ущерба для каждой.

Как и всегда в таких случаях бывает, ни та, ни другая линия не получили должного развития. Ни перипетии романа Кларенса, ни его движение от ограниченного филистерского существования к роли сознательного протестантски настроенного матроса в фильме не даны, и вина за это отнюдь не падает на режиссера Брауна. Он (режиссер) как раз сделал все зависящие от него, чтобы спасти своего героя, представив его в наиболее приятном и привлекательном для зрителя виде. Режиссер дал Кларенсу облик наивного, еще застенчивого юноши, который смотрит на мир широко открытыми глазами и хочет видеть только хорошее. Действительность протирает глаза Смиту, чтобы он мог разглядеть в розовой дымке официального ханжества подлинные очертания вещей.

Вина за то, что образ Кларенса вызывает у зрителя ряд недоуменных вопросов, падает всецело на сценариста. Сценарист кладет на протяжении развития фильмы четыре пробных камня, на которых мы можем испытать, кто такой Кларенс. Первый — надпись на броневой башне: «Мы пришли — колонии, берегите свои карманы!»; второй — арифметика О. Бриена; третий — замужество Молли и четвертый — момент, когда Кларенс узнает, что «Интернационал — это не гостиница на портовой улице». Так ведет себя Кларенс, внешне нигде не вскрывая своего я. Но сценарист не дает ему к этому возможности. В. Липатов забывает о том, что английская буржуазия сковывает рабочий класс и мелкого буржуа не только цепями экономического рабства, не только своей военной машиной, но в тысячу раз более своей идеологией, которую она сумела им внушить на протяжении веков. Она сковывает их изнутри. Вот нутра-то сценарист и не дает, а попытки режиссера Брауна показать это нутро не увенчались успехом. **Кларенс Смит** — образ не действенный, он пассивно воспринимает мир. События по воли сценариста не врываются в его сознание, как это происходит в действительности, а только скользят по поверхности его. Даже в том случае, когда психика Кларенса наиболее обострена, когда он теряет любимую девушку, Смит вял, слаб: он напивается пьяным и не пытается активно защищать свою любовь.

Перейдем теперь к другим действующим лицам: **Молли, хозяйка квартиры, боцман, мать Кларенса** — все это не живые фигуры, а марионетки, которых режиссер Браун пытался наделить плотью и кровью. Эти люди в лучшем случае хорошие штампы.

Но необходимо отметить удачно задуманную фигуру **О. Бриена**, матроса, лучше других постигшего арифметику английской действительности и очень удачно использовавшего Петрушку для об'яснения этой арифметики своим товарищам. Он — единственно, пожалуй, живой человек, но дефекты сценария и тут не позволили т. Брауну использовать свой режиссерский опыт и развернуть возможности О. Бриена так, как он того заслуживает.

Образы двух других матросов — **Джона и Высокого** — заставляют только догадываться о их возможной роли в событиях, трактуемых в фильме. Джон намечен несколькими штрихами резонерского типа; он где-то действует, но до зрителя доходит это только через надпись. А личность Высокого (как, впрочем, в значительной степени и Джона) заставляет вспомнить недоброй памяти агитпроповские картины, где двигались схемы «идеологически выдержанных» людей.

К числу неслаженностей фильмы надо отнести **концовки** картины. **Фильма имеет три конца:** 1 — финал романа с Молли, 2 — проход капитана корабля перед фронтом после удовлетворения матросских требований и 3 — обмен репликой вербовщика королевского флота с Кларенсом Смитом. Но многие эпизоды фильмы все-таки запоминаются.

Хорош эпизод появления комитета бастующих матросов перед командиром корабля. Тут авторы нашли правильное разрешение — ведь лучшее, что есть в рабочем классе и трудящемся человечестве, идет в революционное движение, идет под знамена компартии. Вот основное звено, за которое нужно было вытягивать все нити этой фильмы.

Режиссер Браун с присущим ему значием кинематографии профессионально грамотно и чисто сделал эту фильму, которая, как часто говорят, «у зрителей пойдет», но не смог исправить основных дефектов сценария, его драматургической слабости, композиционных неслаженностей, отсутствия четких образов действующих лиц и в особенности не мог преодолеть поверхностной точки зрения сценария на действительные движущие силы английского революционного движения.

ВАЛЕРИАН ЕВПЛОВ

"Марионетки"

У Протазанова сложная кинематографическая биография. Опытный мастер, овладевший хитрой механикой кинематографа задолго до революции, Протазанов до сих пор не преодолел в своем творчестве традиций буржуазного социально выхолощенного искусства. За очень немногими исключениями («Его призыв», «Дон Диего и Пелагея») фильмы Протазанова бедны по замыслу, поверхностны в его трактовке.

Но они всегда отличаются постановочной пышностью, занимательной интригой, блестящим актерским исполнением, ясностью и четкостью кадра.

Эти качества создают Протазанову популярность у части зрителей, ищущих в кино непритязательного, бездумного зрелища. В такой аудитории постановки Протазанова неизменно встречают шумный успех.

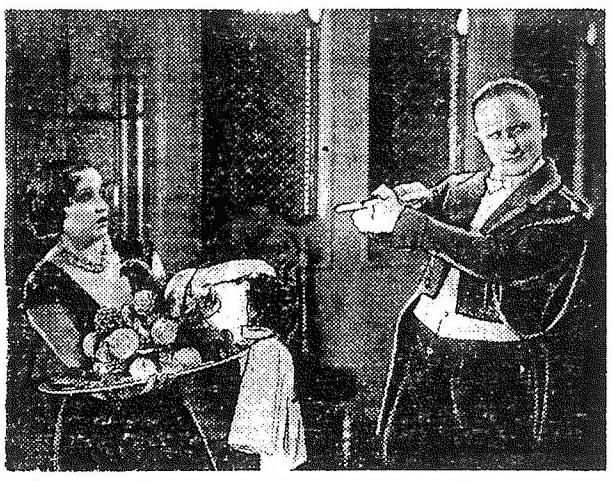
Герои протазановских фильм отличаются блестящей внешностью и затушеванным классовым содержанием. Их основные свойства — социальная нейтральность и внешняя декоративность. Их судьба всегда оригинальна, поступки неожиданны и романтичны. Однако они не вскрывают обычно никаких серьезных проблем, не позволяют делать никаких обобщающих выводов.

Протазанов обладает исключительной способностью трактовать, казалось бы, острейшие темы, не задевая их глубоко, останавливаясь только вскользь на раскрытии их социального смысла. Поверхностность идейного содержания работ Протазанова лишает их прогрессивного значения. Они не приносят ничего нового кинематографии, не обогащают ее, несмотря на бесспорные достоинства, вытекающие из мастерства и опытности постановщика.

Новая фильма Протазанова «Марионетки» продолжает ту же линию в творчестве режиссера. Идея фильмы живет в ней изолированно от системы художественных образов.

Разззолоченные мундиры, сутаны и фраки — вот мир, в котором живут обычно протазановские герои. Сказочное великолепие окружает этих героев. Захватывающие, авантюрно-романтические истории составляют их «социальную биографию». Вся эта иллюзорная, «шикарная» жизнь неизбежно оказывается заманчивой и привлекательной, несмотря на назойливые предупреждения постановщиков о том, что это — гибнущая буржуазия, что это наши враги, что это люди у которых в ближайшем будущем нет никаких жизненных перспектив.

В «Марионетках» Протазанов — как режиссер и один из авторов сценария пытается поставить тему большого социального значения. Эта тема — интервенция и методы ее подготовки за рубежом. Тема волнующая, острая, значительная. Она уже много раз использована в искусстве и все же далеко еще не исчерпана.



Из фильмы «Марионетки». Артисты — Токарская (МИ) и Кторов (принц—До). Режиссер Я. Протазанов. Оператор Ермолов

Анализируя постановку Протазанова, можно притти к заключению, что автора никак нельзя упрекнуть в забвении этой «генеральной» темы его произведения. Напротив, постановщик излишне часто возвращает к ней зрителя, но делает это настолько фальшиво и несвязанно с основной интригой, развернутой в вещи, что все его благие намерения тут же теряются в великолепной сумятице очередного придворного бала.

Такова идейная «основа» фильмы. Она не является, конечно, основой. Это только «советское платье», прикрывающее убожество типичного буржуазного фарса.

Идеологическая нагрузка «Марионеток», даже чисто географически изолирована от сюжета фильмы.

Марионетки, как известно, куклы, имитирующие живых людей или животных по воле изобретательного и ловкого демонстратора.

Кукольный театр Протазанов взял как материал для эффектной но примитивной аналогии. Марионеточность выдуманной страны «Бufферин», в которой короли меняются по воле крупных военных концернов Европы, не нашла достаточного выражения, как главная ведущая идея постановки. Она оказалась вытесненной забавным анекдотом о принце, превратившемся в лакея, и о парикмахере, ставшем королем. Она затерялась в пышности и блеске дворцовых зал, любовно обыгранных умелым постановщиком. Занимательные происшествия в роскошных спальнях и артистических уборных перевели всю «благонамеренную» идеологию фильмы на ноты фальшивого детонирующего звучания.

Подготовка интервенции стала нелепым фарсом, не рождающим в зрителе никаких чувств, кроме досады и недоумения.

Пушки, стреляющие по школесемилетке, или опереточный принц в роли агента Коминтерна — какая неудачная издевка над далеко не такими уже бессмысленными маневрами сильного и опасного врага!

Протазанову следует серьезно заняться своей будущей творческой биографией. Он вправе требовать более внимательного отношения к своей работе, со стороны художественно-политического руководства. В его отдельных идеологических срывах больше всего повинны кинообщественность и руководство, не оказавшие режиссеру такой творческой и политической поддержки, при которой Протазанов без отклонения двигался бы по пути идейного обогащения, по пути преодоления еще живущих в нем традиций дореволюционной, буржуазной кинематографии.

ВАС. ПЕТРОВ

НОЛЬ ВНИМАНИЯ

Из фильмы «Гроза»

— В рамку!

— Не гони картину, читать не даешь!

— Ничего не видно. Свету!!

Где можно услышать эти протестующие возгласы?

В Москве, в центре города, на сеансах в кинотеатрах **«Палас», «Великий Немой», «Унион»**.

И если даже в столице — такое неряшливое, невнимательное отношение к кинозрителю, то что говорить об обслуживании кинозрителя на местах, во многих областных, краевых и районных городах Советского союза?

Какое уж там обслуживание!

— Он, советский, рабочий кинозритель, все равно раскупит билеты. Все равно ему некуда податься. Театров на местах не так уже много; клубы не столько работают и ставят, сколько репетируют дрампостановку. Стоит ли хлопотать, утруждать себя каким-то вниманием к кинозрителю и его запросам, его потребностям?

Зачем?

Вот, например, в г. **Шахинья**, Горьковского края. Если зритель Шахинского кино почему либо не прочитал на афише название картины и сколько в ней частей, то уже, конечно, он с начала сеанса и до конца не узнает ни того, ни другого. Не только названия — он вообще ничего не сможет прочитать на полотне.

Не сможет прочитать потому, что администрация настолько «рационализировала» киносеансы, что зритель совершенно не обременен такими «мелочами», как текст в картине, конец части, ее начало и т. д.

Недавно показывали шахинскому кинозрителю картину **«Мабул»**. Неплохая картина, показывающая классовую борьбу в дореволюционной России. Но зрители ушли с сеанса разобиженные.

Почему?

Потому что лента ежеминутно рвалась. Потому что механик «для ускорения» вырвал из картины целые части.

А вот — кино **по-холмогорски** (Сев. край).

Работа киностационара при Холмогорском клубе поставлена плохо. Лента рвется ежеминутно. Начинают сеансы не в часы, указанные на афише, а гораздо позже. Во время сеанса двери почти не закрываются: все время хождение публики...

В **Армавире** кинотеатр превратился в лавочку, где взимают со зрителя полную стоимость билета, а показывают картину с из'ятыми кусками. Показывают зрителю обрывки из «Мисс Менд» и клочки из «Саламбо». В армавирском кино-театре **«Сатурн»** цены на сеанс высокие, а в зале температура низкая. Кино не отапливается. Ноги у зрителя мерзнут; собственным паром согревает зритель руки.

А администрация, поди, руки от удовольствия потирает.

— Какое еще такое паровое отопление? Ни к чему. Кинозритель сам согреется. Так сказать, в порядке самодеятельности.

В **Хабаровске** на афише кино **«Гигант»** большими буквами написано: «Исключительный боевик, бытовой фильм с участием лучших сил». Такой обычный ярлык администрация кино «Гигант» приклеивает к каждой без разбора картине. Зритель приходит в кино. Но, во-первых, «исключительный боевик» оказывается какой-нибудь фильмоплесенью, а во-вторых, киномеханик театра ухитряется пустить части чуть ли не в обратном порядке.

В результате — больше половины зрителей покидает зал до окончания сеанса.

Или — в **Сердобске**. Единственное место культурных развлечений в зимний период — кино при Сердобском нардоме.

Но не место, как говорится, красит человека, а человек — место.

Безучастно-наплевательским отношением к зрителю, грязью и холодом в помещении кино, непорядками в кассе, упразднением фойе администрация добилась того, что это «место» сердобчане стали обходить...

В **Омске** киноадминистраторы выработали свою особую систему рекламы. Кино **«Луч»** афиширует, скажем, «Человек из тюрьмы», а идет «Аэлита» или «Город в степи».

Кинозритель протестует. Его «утешают» с улыбочкой.

— Чего вы беспокоитесь? Вот об'явим «Аэлиту» или «Город в степи», тогда пойдет «Человек из тюрьмы».

У омского кинозрителя, помимо взглядов на рекламу, не совпадают вкусы с киноадминистрацией и в другом. Киноадминистрация омских театров «Луч» и «Художественный» плюет и на кинохронику и на кинозрителя. Но кинозритель требует кинохроники.

Делать нечего. Иногда показывают кинохронику, но одновременно с пуском кинохроники пускают публику в зал. Ни нам, ни вам!

Нет внимания к кинозрителю.

Его игнорируют в кино, с ним абсолютно не считаются многие киноадминистраторы, еще почему-то не изгнанные дельцы и гешефтмахеры.

В некоторых кинотеатрах на периферии в порядке культурного начинания уже висят таблички:

«Строго воспрещается плевать на пол».

В порядке встречного напоминания киноадминистрации следует приписать на табличках:

— **И на кинозрителя!**

Л. МИТНИЦКИЙ

ЗАВОД В ПРИМУСНОЙ МАСТЕРСКОЙ

Из 117 об'ектов технического оборудования кинофотопромышленности только 28 производятся у нас, а 88 сейчас, в 1934 г., в СССР не производятся и подготовка к освоению этого производства не ведется. Если бы начать разработку всех 88 об'ектов, сразу потребовалось бы несколько сот конструкторов и по меньшей мере два года работы.

Ликвидировать этот разрыв можно лишь путем **создания нового завода, который бы в первую очередь разработал советские конструкции, создал бы промышленные образцы оборудования для кинофотопромышленности, которое мы до сих пор ввозили из-за границы.**

Пока имеются, и то на бумаге, лишь первые контуры такого завода. Завод должен иметь **опытный** цех с лабораториями механической и испытания материалов, электротехнической, оптической и отделочной, **цех производства оборудования** для кинофабрик и фабрик кинопленки **и цех кинофото-с'емочной аппаратуры** с отделом оптики, производящим оптику и для проекционной аппаратуры.

Кубатура завода — 80 тыс. кубометров. Стоимость строительства — 5 700 000 руб., стоимость оборудования — 11 900 000 руб., а всего — 17 600 000 руб. Годовой выпуск продукции в одну смену при 2425 рабочих и 425 служащих на сумму 25 024 тыс. руб.

Таковы контуры завода, которого еще нет... Контуры, еле вырисовывающиеся, неточные, может быть, не совсем соразмерные. **Как бы то ни было, об'яснительная записка по этому поводу уже лежит в Киномеханпроме.** Дело надо двигать вперед и быстро. И двигать правильно. И такой завод будет.

Эмбрион будущего гиганта уже живет. Он носит громкое наименование «Московский опытно-экспериментальный завод Киномеханпрома». Но так называют маленькое, тесное, невзрачное помещение бывшей... мастерской по ремонту киноаппаратуры.

У «завода» со всеми подсобными цехами — 250 кв. метров площади, 70 рабочих, работающих в две смены, два инженера и 15 молодых конструкторов, работающих на 35 кв. метрах и тоже в две смены. В отделе подготовки производства — четверо. Кадров нехватает. Имеющиеся кадры молоды, неопытны, привыкли лишь к работе по ремонту.

Внешний и внутренний вид этого «завода» поражает своим убожеством и бедностью оборудования.

В комнатушке размером 2 на 3 метра работает трое иностранных высококвалифицированных рабочих. Они на этой «площади» должны разобрать конструкцию, в которой, не много не мало — **шестьсот деталей!**

Инструмента у завода нет. По новой программе завод должен работать над изделиями первого и второго класса точности, а имеющееся оборудование негодно для этих точностей.

Нет фрезерных и шлифовальных станков, если не считать стоящего в цехе одного фрезерного инвалида, который не ремонтировался уже семь лет... Один фрезерный станок обещан лишь во II квартале, и то без делительной головки. Токарные станки есть, но нет патронов.

Испытательная лаборатория — это звучит гордо, но ютится она в обыкновенном дровяном сарайчике, темном и тесном.

Есть на заводе буфет, а столовая — за полтора километра. ИТР преимущественного снабжения не имеют.

Завод — это одних цех: грязный, мрачный, неприветливый, напоминающий частную мастерскую по ремонту примусов.

На что же способен такой завод? До экспериментов ли ему, бедному знаниями и машинами?

Бумажная реорганизация бывшей ремонтной мастерской в опытно-экспериментальный завод закончилась довольно быстро. Мастерскую переименовали в завод, «установили» сроки реорганизации, и уже в октябре технический отдел ГУКФ выдвигал столь же смелый, сколь и смехотворный план выпуска этим «заводом» в 1934 г. 21 об'екта, около 60 образцов на сумму в 3 млн. руб. У людей, непосредственно приложивших тогда к этому делу свои руки, очевидно, и представления не было, с каким «гигантом» они имеют дело.

Завод указал тресту, что на его площади нельзя поставить более 20 станков, и то лишь начиная со II квартала, что больше 70 рабочих в две смены в этих стенах не уместишь, что кадры слабы, а квалифицированных работников подбирать трудно, и т. п.

Тогда программу сократили более чем вдвое, сведя ее к 10 об'ектам (950 тыс. руб. в 1934 г.), но и ее техническое руководство завода считает невыполнимой.

Выполненные программы зависят еще и от НИКФИ, который затягивает представление целого ряда чертежей.

В 1934 г. завод должен изготовить:

250 звукоблоков системы Кальманзона (переходящие с 1933 г.);

5 образцов перфорационных машин для нормальной пленки и приспособление для узкой — чертежи в карандаше должны были быть готовы 10 февраля; выделена бригада, которая начинает разработку технологического процесса, определение сорта материала и т. д. Изготовление машины начнется в первых числах апреля;

3 копировальных машины с непрерывным ходом; 15 февраля начинается вычерчивание чертежей;

2 контактных копировальных машины для узкой пленки; к чертежам еще не приступлено;

кинопередвижку школьного типа и к ней приставной звукоблок; образец будет готов в начале марта;

кинопередвижку звуковую конструкции Одесского завода; была в переделке и получила приспособление — звукоблок (блок удачен, передвижка — нет);

3 конструкции НИКФИ: 1) с'емочная камера для узкой пленки, 2) хроникальная камера для широкой и 3) профессиональная камера для звуковой с'емки на 300 метров; чертежей от НИКФИ еще не поступало;

стационарный проектор системы НИКФИ; чертежи должны были быть представлены 1 февраля, но их еще нет;

звукоблок НИКФИ; его изготовление должно было начаться еще в феврале, но до сих пор нет чертежей.

Правда, в одном «документе», изготовленном в Киномеханпроме, сказано:

«Препровождая при сем утвержденную ГУКФ программу вашего завода на 1934 г., предлагаем в двухдневный срок представить в плановый сектор календарный план производственной программы, согласованный с нашим производственным сектором. В указанном плане вам надлежит полностью руководствоваться наименованием изделий и их количеством, причем цены указаны ГУКФ ориентировочно».

Тут же есть еще особая графа: «Обеспеченность проектными материалами», которая завод приятно изумляет. Оказывается, что у него уже есть (?) рабочие чертежи копировальной машины для широкой пленки, что чертежи и модели стационарного проектора системы НИКФИ будут к 1 февраля, что уже готовы модель и чертежи звукоблока НИКФИ и т. д. (?).

Завод хочет работать. Коллектив увлечен перспективой производства новых для СССР конструкций. Перед ним и еще одна важная задача: разработка технологического процесса серийного запуска этой продукции. Завод подбирает новые силы, обзаводится калибровым хозяйством, инструментом, дерется за оборудование и ждет помощи делом, а **какие-то «неисправимые канцеляристы» имеют никчемные бумажки.** Извольте-ка — помимо того, что у вас **есть** чертежи, которых у вас нет, — извольте, хотя вы и не знаете еще, какие и когда будут у вас инструменты, оборудование, материалы, — извольте-ка в 2 (два) дня составить календарный план годовой производственной программы, успейте его согласовать «с нашим производственным сектором»! **Это ли не яркий случай заболевания «известной болезнью, называемой канцелярско-бюрократическим методом руководства»? Это ли не пример того, как аппарат «вертится на холостом ходу»?**

—«о»—

Если идея настоящего опытно-экспериментального завода, изложенная пока на бумаге, не будет долго мытарствовать по инстанциям, то к концу мая можно будет иметь технический проект, а в июне начать стройку. Тогда не позже II квартала 1935 г. сможет уже войти в эксплоатацию опытный цех с конструкторским бюро, а к концу 1936 г. и весь завод, которого еще нет, но который **должен быть во что бы то ни стало и как можно скорее.**

Так же, как и... чертежи НИКФИ...

ВЛАДИЧ

БЕСПРИЗОРНАЯ ЖЕЛТАЯ ЛОШАДЬ

(БРАКОВАННАЯ КОПИЯ „ПОРУЧИКА КИЖЕ")

Речь идет о фабрике, находящейся в Киеве и производящей фотоаппараты и принадлежности к ним. За 11 месяцев 1933 г. фабрика выполнила свой план всего на 26,1 проц. О качественных показателях: снижении себестоимости, качестве продукции, ассортименте и говорить не приходится.

Фабрика до сих пор не знает подлинных размеров своей территории и своего производственного здания. В помещении, которым в настоящий момент владеет фабрика, правильно, по-настоящему разместить производство почти невозможно. Правда, во дворе имеются вполне пригодные дополнительные здания, однако они еще до сих пор заняты под склады табачного треста, которому раньше принадлежала вся фабрика. Согласно ряду постановлений высших органов, Табактрест должен очистить помещение, получив от фабрики около четырехсот тысяч рублей для постройки склада в другом месте. Вопрос давно «согласован» и «увязан». Но все дело в том, что эти деньги фабрике должен дать трест, а он на сей счет хранит суровое молчание: не отказывает и не дает.

Оборудована фабрика кустарно. Станки изношены и некомплектны. В результате — беспрестанные аварии и низкая производительность труда.

Отсутствие шлифовальных станков приводит к тому, что квалифицированные инструментальщики тратят весь рабочий день на ручную шлифовку штампов в то время, как при наличии шлифовального станка та же работа могла бы быть сделана в полтора часа рабочим четвертого разряда. Таких примеров множество. Фабрика не сможет по-настоящему поставить производство, без дополнительного оснащения. Необходимо подкинуть некоторое количество станков (фрезерный, строгальный, Шепинг, шлифовальный и т. п.), но ФОКХТ, верный себе, ограничивается чистой фотографией. Руководители треста наезжают, фиксируют болезни завода, его производственную беспомощность, но этим дело и кончается. Механически спускаемые приказы ничем реально не способствуют правильной организации производства фабрики.

Фабрика почти лишена инженерно-технических сил. До последнего времени не было главного механика, отсутствует главный инженер, цехами руководят практики—бывшие кустари. Этим и об'ясняется варварская постановка технологического процесса.

При некомплектности оборудования одни станки перегружены, а другие работают почти на холостом ходу.

Характерный пример. За восемь месяцев 1933 г. фабрика дала всего около четырех тысяч штативов (т. е., примерно, по 500 штук в месяц). Однако в четвертом квартале под давлением районного партийного комитета, настаивавшего на увеличении выпуска, фабрика дала 845 штук **в течение одной декады.** Удалось же это только благодаря некоторым реформам в расстановке рабочей силы.

На фабрике совершенно отсутствует лаборатория. Нет никакого контроля за качеством. Нет бракеровщиков на отдельных операциях, а главное, нет **никаких инструкций и условий по браке-ражу.** Все делается «на-глазок».

Пора положить конец неопределенности положения фабрики. Необходимо разрешить радикально вопрос о площадях, о дополнительном оборудовании, о насыщении фабрики инженерно-техническими силами. Все это — разрешимо. На фабрике есть подлинные энтузиасты производства. Фабрика из маленькой кустарной мастерской выросла в значительное предприятие и может быть превращена в высокоценное предприятие по выработке фото- и кинос'емочной аппаратуры.

ФОКХТ считал фабрику в Киеве чуждым привеском к фотохимической промышленности. Он стремился передать фабрику тресту Киномехпром, который действительно имеет большие возможности оснастить это предприятие и руководить им как киномеханическим производством. Но Киномехпром медлит приемкой фабрики, считая ее «приданое» слишком скромным. Пока трасты раздумывают, фабрика продолжает деградировать.

Пора положить конец беспризорности фабрики. Трестам и ГУКФ необходимо решительно и четко поставить вопрос о превращении Киевской фабрики в завод фото- и кинос'емочной аппаратуры.

Ш.

Из этого акта видно, что виновные есть, что это—вполне конкретные живые люди.

На фабрике № 6 выпускают позитивную пленку со склонностью к желтой вуали. Виновата в этом вся фабрика, а особо виноват главный эмульсионер фабрики т. Кандахчан и зав. ОТК, выпускающий такую пленку потребителю без всякого предупреждения.

Виновата и в очень многом Ленинградская копировальная фабрика, а точнее ее главный инженер т. Тимофеев, допускающий неправильную обработку пленки, склонной к желтой вуали, и зав. ОТК т. Беренс, разрешивший к выпуску с фабрики заведомо бракованную продукцию.

Причины такого положения кроются в слабой борьбе фабрики № 6 за качество желатины, за качество основы. Стремясь скрыть пороки основы, фабрика дает утолщенный слой эмульсии, а это требует совершенно иного режима обработки пленки. Об этом знали на фабрике № 6, но держали это в секрете.

Ленинградская копировальная фабрика этого секрета не знала и даже узнать не попыталась, а потому неправильно обрабатывала пленку.

Московская фабрика массовой печати всего пять или шесть дней назад открыла этот «секрет» обработки пленки, склонной к образованию желтой вуали, и теперь берется убрать эту вуаль с уже выпущенного экземпляра.

Б. В—ов.

В Москву прибыл экземпляр фильмы «Поручик Киже», в которой небо было лиловое, лошади желтые, брюки желтые, парики желтые и вообще желтый цвет был преобладающим.

Ленинградская копировальная фабрика имени 1 мая не постеснялась выпустить заведомо негодный к демонстрации экземпляр. Больше того, фабрика отпечатала три копии, но все три копии одна другой хуже. Выбрав из трех зол меньшее, Ленинградская копирфабрика и прислала это меньшее зло в Москву, понадеявшись на «авось, как-нибудь сойдет». Режиссеру же, возившему эту копию, внушили: желтизна — это дихроическая вуаль на пленке фабрики № 6, и за эту дихроическую вуаль **отвечает только пленочная фабрика,** а копировальная фабрика тут не при чем.

В Москве желтые лошади и лиловое небо «Поручика Киже» вызвали к себе недюжинный интерес, но несколько по иной линии. Заинтересовались не желтыми лошадьми, а виновными, допустившими желтых лошадей галопировать по экрану. Была создана, правда, несколько поспешно, «комиссия», которая, просмотрев фильму, констатировала: экземпляр фильмы «Поручика Киже»—бракованный и к демонстрации непригоден. О виновных не было сказано ни слова.

После этого, уже по инициативе газеты «Кино», при содействии ФОКХТ и сектора просмотров ГУКФ, был организован вторичный просмотр бракованного экземпляра «Поручика Киже», но новой, весьма компетентной комиссией, в составе: главного инженера ФОКХТ т. **Блонского,** его заместителя т. **Шкулина,** заведующего контрольно-испытательной лабораторией Московской фабрики массовой печати т. **Хесина,** главного эмульсионера фабрики № 6 т. **Кандахчана** и представителя газеты **«Кино».**

Фильму просмотрели, на желтых лошадей поудивлялись и составили акт, в котором сказано:

«Образование желтой вуали на позитиве происходит по вине фабрики № 6, которая за последнее время выпускает значительное количество пленки, склонной к образованию желтой вуали, являющейся следствием утолщенного полива и недоброкачественной желтизны.

В выпуске к XVII партс'езду трех экземпляров фильмы «Поручика Киже» с желтой вуалью целиком повинна Ленинградская копировальная фабрика, которая, имея возможность снять с позитива желтую вуаль и выпустить доброкачественную продукцию, этого не сделала.

Для доказательства возможности освобождения фильмы от желтой вуали Московская фабрика массовой печати берется отбелить бракованный экземпляр фильмы «Поручик Киже».

6 дней

ТЕХМИНИМУМ КИНОРАБОТНИКОВ

Беря пример с советских фабрик и заводов, трест Мосгоркино проводит энергичную работу по сдаче своими работниками техминимума. По инициативе ячейки ВЛКСМ треста создан штаб по проведению производственно-технических экзаменов для работников московских кинотеатров. Экзамены будут сдавать директора кинотеатров, музыкальные иллюстраторы, киномеханики и работники учета. Для премирования работников, сдавших экзамены на «отлично», Мосгоркино выделило 5 тыс. рублей.

★

С 18 января при тресте Мосгоркино функционируют 5-месячные курсы по переподготовке директоров московских кинотеатров. На курсах обучаются 33 человека.

МУЗЫКУ ПО ВЫХОДНЫМ

Зрители, посещающие московские кинотеатры, слушают в фойе музыку. Но концертные ансамбли имеют свои выходные дни, и каждый шестой день музыкальные эстрады фойе безмолвствуют.

Мосгоркино принимает меры к устранению этой ненормальности. Создаются специальные концертные ансамбли, которые будут обслуживать кинотеатры по выходным дням. Уже создан один такой ансамбль — ансамбль народной песни под управлением заслуженного артиста Республики т. Г. П. Любимова. Приступлено к организации ансамбля баянистов и т. д.

26 ЛУЧШИХ ПРОЕКТОВ

Закончился **всеукраинский конкурс проектов кинотеатров для села.** Всего поступило из 12 городов Союза 105 проектов. По типам поступившие проекты распределяются так: 45 проектов кинотеатров первого типа—на 350 зрителей, 45 второго типа—на 500 зрителей и 15 третьего—на 800 зрителей. Отобрано и **премировано 26 лучших проектов всех трех типов.**

ПО РАДИО О КИНО

Московский комитет радиовещания организовал специальные передачи по вопросам театра и кино.

На днях была проведена радиопередача, посвященная **продвижению кинохроники на экраны Москвы.** У микрофона выступали: зам. директора треста союза кинохроники т. Дорман, директора кинотеатров «Ударник», «Орион» и «1-й художественный», премированные конкурсом за лучшее продвижение кинохроники.

МОСКОВСКИЙ КОМБИНАТ

Перекличка цехов и с'емочных групп, организованная оргбюро фабкома, дала свои результаты.

Группы стали работать более планомерно. Значительные улучшения заметны в работе отстающих групп «Восстание человека» и «Энтузиасты». Попрежнему хорошо работает группа «Джаз».

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

ИЗДАТЕЛЬ — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ; Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва. Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 1 м.—1 р., 3 м. — 3 р., 6 м.—6 р. Подписка принимается только с текущего месяца исключительно местной почтой не позже установленного ею срока.

УДАРНИК
у Каменного моста, тел. В-1-76-55. Трамв.: 3, 10, 18, 24, А. Авт. 10. Нач. сеансов 1 ч. 45 мин. дня. В ФОЙЕ в 6, 7.45 и 9.30 вступит. слово о творч. Салтыкова-Щедрина проф. И. КУБИКОВА. Отрыв. из оп. «Периколла» в исп. арт гос. т-ра им. Немировича-Данченко арт. ГИОЛИ и ПЕРМЯКОВА. В программе звуковой киноочерк о культпоходе имени Кагановича «ЛЮДИ».

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ
Пушкинская площадь. Тел. 3-90-48. Нач. сеанс. с 12 ч. дня. Вечером концерт ДЖАЗ-ОРКЕСТРА под упр. КНУЩЕВИЦКОГО. В программе журн. «Пуск Сталиногорск. комбината» «Пуск Сталиногорск. комбината хим. промышл. им. т. Сталина» произв. Союзкинохроники.

УРАН
Сретенка, 19. Тел. 3-27-30. Нач. в 11 час. дня. Ежедневно в ФОЙЕ усилен. концерт оркестра п/упр. КОВАЛЬСКОГО. В читальном зале беседу о творчестве Салтыкова-Щедрина проводит доцент В. В. ЦАПУКЕВИЧ. В программе звуковой киноочерк о культпоходе имени Кагановича «ЛЮДИ».

УНИОН
ул. Герцена, 23. Тел. 1-52-44. Нач. с 12 ч. дня. В ФОЙЕ симфонический оркестр под управлен. А. А. ЧУВАСОВА.

ВЫДАЮЩЕЕСЯ ДОСТИЖЕНИЕ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА
СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
БОЛЬШОЙ ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ ПРОИЗВОДСТ. ЛЕНИНГРАДСКОЙ Ф-КИ СОЮЗФИЛЬМ
ИУДУШКА ГОЛОВЛЕВ
ПО РОМАНУ
М. Е. Салтыкова-Щедрина
„ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ"
РЕЖИССЕР **А. Ивановский**
В ГЛАВНОЙ РОЛИ
Вл. ГАРДИН

1-й ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
Арбатск. пл., т. 1-67-95. Нач. с 11 ч. у. В программе 500-й номер журнала произв. Союзкинохроники. В фойе выступлен. арт. Карганова, Т. С. Богатыревой и др. Симфон. оркестр п/у. А. А. ГРАН.

Ц. Д. К. А.
пл. Коммуны, 2 (быв. Екатерининская). Театр открыт с 3 час. дня. В фойе с 6 час. веч. оркестр ДЖАЗ п/у. ЛЯХОВСКОГО. В фойе открыта выставка Исполкома Кр. Кр. и ЦС Осоавиахима, посвящен. XVII парт'езду.

ФОРУМ
Сад.-Сухаревск. Тел. 5-72-20. Нач. с 12 ч. дня. В фойе концерт. оркестр. Веч. перед нач. сеан. выступл. ассист. реж. А. РОУ.

ВОСТОККИНО
пл. Свердлова. Тел. 5-54-55. Театр откр. с 11 час. дня. С 5 ч. веч. в фойе гастроли восточн. симфон. показ. оркестра СПС Армении. Дириж. Бунн. В программе журн. Союзкинохроники № 2.

вся Москва смотрит и слушает
звуковой фильм-комедию
МАРИОНЕТКИ
В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ:
С. Мартинсон, Валентина Токарская и А. Кторов

ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ-КОМЕДИЯ. ПЕРВЫЙ ВЫПУСК 1934 г.
МЕЖРАБПОМ-ФИЛЬМ СЦЕНАРИЙ ВЛАДИМИРА ШВЕЙЦЕРА И Я. ПРОТАЗАНОВА
РЕЖИССЕР Я. ПРОТАЗАНОВ
СОРЕЖИССЕР П. ПОДОБЕД
ОПЕРАТОР П. ЕРМОЛОВ
ЗВУКООПЕР. Л. ОБОЛЕНСКИЙ
КОМПОЗИТОР Л. ПОЛОВИНКИН
ВОТ,- ОНИ, НАШИ ГЕРОИ:

МАРИОНЕТКИ
УЧАСТВУЮТ: Народный артист М. Леонидов; Заслуженные артисты Республики: В. Топорков, М. Аркадин, С. Басов, В. Попов, М. Розен, Санин, И. Зайцев; Артисты: М. Жаров, С. Комаров, П. Галаджев, М. Колодов
ХОРЕОГРАФИЯ: КАСЬЯН ГОЛЕЙЗОВСКИЙ
ПРОСТЕЙШАЯ ГАММА, НА КОТОРОЙ РАЗЫГРЫВАЮТСЯ ИНОГДА СЛОЖНЕЙШИЕ КОМЕДИИ
ПРЕМЬЕРА ЕЖЕДНЕВНО
В КИНОТЕАТРАХ: 1-й ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ■ ФОРУМ ■ МЕЖРАБПОМ (б. ГОРН) ВОСТОККИНО ■ ТАГАНСКИЙ ■ АВАНГАРД

Уполном. Главлита В—62185.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.